المملكة العربية السعودية

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي

دراسة في المضمون والنسيج الفني

إعداد : سعد عبدالرحمن العرفي

إشراف الدكتور :عبدالله ابراهيم الزهراني

رسالة دكتوراه

عام : ١٤٢٦

المقـــدمة

تعاني حقول الدراسات الإنسانية من علو شامخ في الأسوار المضروبة حولها بفعل الباحثين في إطارها والتي حجبت مجال الرؤية داخل هذه الأسوار، فحالت دون النظر فيما يجري خارجها في حقول المعرفة الأخرى، ما جعل الجهود البحثية صادرة من بين هـذه الأسوار وواردة إليها، الأمر الذي حال دون تجديد حقيقي يثري المعـارف الإنـسانية، ويستخرج مكنونا ا لتبدو في مضامين مختلفة تتجاوز النمط المألوف . ولا يمكن لهـذا أن يتم إلا بعد استمداد النظريات ونتائج البحوث من شقوق المعرفة الأخرى ثم تفعيلـها في الأرض التي يقوم الباحث بحرثها، وعند ذاك يظفر بطلع جديد لم يعهده من قبل . وربمـا كانت الحاجة لهذا التوجه البحثي في هذا العصر أشد من ذي قبل، لأن خريطة المعرفـة لم تعد جزراً متباعدة منعزلة، فقد شقت بينها الطـرق، ونـصبت الجـسور، فتـداخلت الإنسانيات مع الطبيعيات حتى أمست المعرفة منظومة شديدة الاندماج، الأمر الذي يفرض على الباحث في إحدى العلوم الإنسانية - كالأدب مثلاً - أن يغذي دراسته بشيء مـن المعارف الأخرى ليتضاعف بريقها وتسمو نتائجها . وفي تاريخ النظريات العلمية المعاصرة شواهد تثبت كسر بعض الباحثين قيد التخصص لتنوير موضوعات بحثهم، حتى " أصـبح من الأمور المعتادة حالياً أن نرى كثيراً من الفلاسفة ومنظري الثقافة المعاصرين يلجـؤون إلى النظريات العلمية كمنهل أساسي لتنظيرهم، فبينما تستعين جوليا كريستيفا - علـى سبيل المثال - في نظريتها عن الشعر بنظرية فيزياء الكم، يلجأ جاك دريدا في تفكيكيته إلى

الرياضيات المنطقية " [١]. وقد تنبه باحث عربي حديث إلى أهمية الاستمداد من المعـارف الأخرى فرفع صوته منادياً بأهمية هذا التنويع الثقافي، يقول مخاطبـاً البـاحثين في مجـال الأدب: " إنما أطالبهم وأصر على مطالبتهم بالاطلاع في قسمين اثنين من الدراسـات لا محيص لهم منهما إن أرادوا أن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب، وهما : علـوم الأحيـاء والدراسات الإنسانية " [٢]. وفي الرسالة التي بين أيدينا سعى الباحث إلى الانعتاق من أسر التخصص بالاغتراف من مناهل المعرفة الأخرى، ولعل عنوان الرسالة يقوم شاهداً علـى امتزاج معرفي تضمه دفتاها، فـ (سلوك الحيوان) و (الشعر الجاهلي) لونان مختلفان من المعرفة، ينتمي كل منهما إلى جزيرة بعيدة عن الأخرى .

* * *

لقد وقر في الذهن أن علم الحيوان علم ذو صبغة غربية، غُرس وتفتق ورعـي في مدارس الغرب، وهذا حق إذا عني بهذا الحكم الجهود البحثية الحديثة، ولكن حين نطلـع إلى تراث أسلافنا نلفي العلماء الأوائل قد خطوا مصنفات نفيسة في موضـوع الحيـوان، وعلى رأسهم الجاحظ في موسوعته (الحيوان)، والدميري في (حياة الحيوان الكـبرى)، والقزويني في (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات)، وإلى جانب هؤلاء أبو حيـان التوحيدي في (الإمتاع والمؤانسة)، وابن سينا في كتابه الكبير (الـشفاء)، وكـذلك

[١] نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلـسة عـالم المعرفة، ع ٢٧٦، ديسمبر ٢٠٠١م) ، ص١٣٤ .

[٢] محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٦٩م) ، ص ٧٤ وتنظر : ص ٧٦ .

إخوان الصفاء في بعض رسائلهم . هذه المصنفات وغيرها حوت علماً غزيراً عن كل ما يتعلق بالحيوان، سواء المستأنس أو الوحشي وكذا الطير والحشرات وضروب الزواحف، متناولة الحديث عن جوانب عدة كالسلوك والطباع والانفعالات وطرق العيش وأدواء الحيوان وطرق علاجها وغير ذلك كثير، ولذا لم يكن مستغرباً أن " اعتمدت أوربا على مؤلفات علماء العرب والمسلمين في هذا المجال، فكتاب الحيوان للجاحظ كان من أهم المصادر التي استند عليها علماء الغرب في بحوثهم في مجال الحيوان، أما كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري فقد ترجم إلى معظم اللغات الأوربية، وبقي المرجع لطلاب العلم في علم الحيوان في جميع أنحاء أوربا بدون استثناء " [1]، وهذا شاهد على أصالة تلك المصنفات، وقدر ما تحويه من الحقائق والمعلومات في هذا المجال . ورغم ذلك لم نحصر اعتمادنا في إضاءة نصوص الشعراء الجاهليين على هذه المدونات فحسب، بل أضفنا إليها ما كُتب حديثاً في هذا العلم، سواء من قبل علماء الشرق أو الغرب، وإن كانت جهود الغربيين أوفر وأغزر .

*   *   *

إن علم سلوك الحيوان علم يتناول الحيوان وهو وحدة متكاملة وليس أعضاء مفرقة، فهو يركز اهتمامه على الحيوان حال حياته، سواء كان فرداً أو في منظومة اجتماعية، فيراقب عاداته وطباعه، ويصف مناحي أنشطته، وأشكال استجاباته للمثيرات

---

(1) علي عبد الله الدفاع، إسهام علماء العرب والمسلمين في علم الحيوان (بيروت : مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م) ، ص ص ١٠ ـ ١١ . وتنظر : ص ٤٩ .

من حوله، سواء كانت من البيئة المحيطة أو من داخل ذاته . وقد كان للـشاعر الجـاهلي نصيب ثر من النصوص المصورة لهذا الجانب من الحيوان، وغالب ما سجلته عين الـشاعر هي مما يقرره العلم ويثبته العلماء، ورغم وفرة النصوص ودقـة الأوصـاف ومطابقتـها النظريات العلمية، فقد ظلت هذه الأرض بكراً لم تطأها قدم باحث فيما نعلم، ما جعـل هذا الجانب الخصب الذي يجمع بين العلم والأدب من شعرنا الجاهلي مسكوتاً عنه، وهو ما سنتولى بحثه بصورة لن ندخر جهداً في العمل على إظهارها في إطـار يجمـع الدقـة والشمول والاستقصاء .

ويمكن استجلاء أهمية الموضوع من خلال عدد من الأمور :

الأول : أن سلوك الحيوان لا يبحث الحيوان من الخارج فيصف جسده وأعضاءه وهي تفاريق ممزقة، بل يتناول جانباً داخلياً مليئاً بالعجائب والأسرار التي تكشف جانباً من عظمة البارئ سبحانه في تركيب مخلوقاته، وما وهبها من القدرات وأنماط السلوك الـتي تنظم حياتها . قال أبو حيان التوحيدي : " وإنما بث الله تعالى هذا الخلق في عالمه على هذه الأخلاق المختلفة والخِلَق المتباينة ليكون للإنسان المشرف بالعقل طريق إلى تعرف خالقها، وبيان لصحة توحيده له بما يشهد من أعاجيبها، ونيل لرضوانه بما يتزود من عِبره التي يجد

فيها، وليكون له موقظ منها، وداعٍ حادٍ إلى طاعة من أبداها وأبرزها " [١]. ولقد كـان نبينا محمد صلى الله عليه وسلم حريصاً على تأصيل هذا الجانب في أصحابه والأمة جميعاً، حتى قال أبو ذر الغفاري : " لقد تركنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وما يمر بنا طـائر إلا وعندنا من شأنه علم " [٢] .

الثاني : أن الاستعانة بالجهود العلمية الحديثة في علم الحيـوان لقـراءة نـصوص السلوك في الشعر الجاهلي ستعمل على بيان المعاني الصحيحة للشعر، أما حين نقتصر على النظرة الأدبية في قراءة نصوص تجسد حقائق علمية نكون قد أسأنا القراءة وشوهنا الحقيقة التي يريدها الشاعر . وستمر في صفحات الباب الأول شواهد لأخطـاء بعـض القـراء والدارسين في فهم المعاني الصحيحة لنصوص سلوك الحيوان التي لا يمكن فهم بعض مـا فيها من دون الاستعانة بأبحاث العلماء .

الثالث : أن هذه الدراسة ستبرز مدى ثقافة شعرائنا القدامى وقدر مـا تحتويـه أشعارهم من المعلومات والحقائق، حيث استطاع الشاعر الجاهلي بصفاء عدسـته ودقـة تأمله تصوير مشاهد تعد من النظريات المقررة في زمننا المعاصر .

الرابع : أن تجلية هذا الجانب العلمي بالارتكاز على شعرنا القديم قد يساعد على استلال نظرية علمية عربية لعلم سلوك الحيوان نثبت من خلالها هويتنا، وقدرة تراثنا على

---

[١] الإمتاع والمؤانسة، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت : المكتبة العصرية، د . ط، د . ت) ، ١٩٥/١ـ ١٩٦ .

[٢] الجاحظ، الحيوان، تحقيق : عبد السلام محمد هارون (بيروت : دار الجيل، د . ط، ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م) ، ٤/ ٢١٢ .

إثبات حضوره وقدرته على العطاء، الأمر الذي سيعمل على وضع رصيد العرب من هذا العلم في مكانه اللائق به بين التراث الإنساني العلمي .

الخامس : أن هذا البحث سيقدم وجهاً آخر للحيوان مغايراً لصورته المشوهة المعلقة على جدار الذهن، والتي يتشكل من خلالها في هيئة جامدة فارغة من الحس، فحين نضع أيدينا على سلوكيات الحيوان القائمة على التنظيم والتعقيد ندرك أن له شأناً آخر مخالفاً لما نعتقد .

السادس : أن هذه الدراسة ربما تدفع إلى إعادة النظر في تفسير لوحات الحيوان في شعرنا القديم، وخاصة تلك القائمة على بنية قصصية، فقد جار الكثير من الدارسين على هذه اللوحات مكتفين بالقول بأنها استطراد غير معني، أو أنها رموز وأدوات فنية لا يراد بها الظاهر، غافلين غفلة تامة عن أن ما تضمه تلك اللوحات من سلوكيات الحيوان وطباعه ينطبق عليه وينسجم مع طبيعته .

السابع : أن هذه الدراسة ستعمل على إبراز قدر الوعي الشعري لدى الشعراء من خلال عملها على ربط مشاهد اللوحة وأحداثها بالبناء الفني العام للقصيدة، وهذا العمل يشكل الشق الثاني من هذه الدراسة، وهو جانب مهم في بيان أصالة الشعراء ودقة نظرهم في اختيار المشاهد ووضع لبنات النص في بناء متماسك محكم .

وأما عن انتقاء جدول الشعر الجاهلي خاصة لبحث سلوك الحيوان فيه فلأن الجاهليين كانوا أوثق اتصالاً بالحيوان من غيرهم وأكثر مشاهدة ومخالطة، فقد كان الحيوان

يساكنهم بيئتهم ويقاسمهم إياها، الأمر الذي أتاح لهم معرفة واسعة به، واطلاعاً رحباً على أسرار عيشه وأنماط سلوكه .

ويضاف إلى هذا أن الشعر الجاهلي هو " اللباب الفذ من حياة أمة فذة، هو العمدة التاريخية العربية الأولى في تصوير حياة العرب بأيديهم في ذلك العهد تصويراً مباشـراً، إذا عرضته على التاريخ العام استجاب له، وإن عرضته على النقد اللغوي استجاب لـه، وإن عرضته على تاريخ الحضارة استجاب له " [1].

ونود التنبيه بأن حصرنا حيز الدراسة في إطار الشعر الجاهلي لم يحل بيننـا وبـين الاستعانة ببعض نصوص المخضرمين في سلوك الحيوان، وذلك لأن شعرهم في طابعه العام جاهلي خالص، إذ لم يتأثر في أسلوبه وألفاظه وصوره بالدين الجديد، فكان امتداداً طبيعياً للنمط الجاهلي يعسر فصله عنه، إلا حين نتخذ الزمن لا الفن أداة للتقسيم، وحيث كـان عملنا أدبياً فنياً لا بحثاً تاريخياً فقد أبقينا شعر المخضرمين متصلاً بشعر الجاهليين . والحقيقة أن تركيب شعر الفريقين وروحه ونفَسه يجعل التمييز بينهما عسير، هـذا إضـافة إلى أن الكثير من قصائد المخضرمين لا يمكن الحكم عليها إلى أي عصر تنتمي، قبل الإسـلام أم بعده ؟ فقد عريت تلك القصائد من المقدمات أو المناسبات التي تعين على تحديد عصرها . ولذا كان هذا الإشكال، إضافة إلى صدور شعراء العصرين من منهل واحد واشـتراكهما في طابع شعري واحد ذي سمات واحدة تمثل النمط الجـاهلي – دافعـاً إلى اسـتعانتنا

---

[1] محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري (الدار البيضاء :دار الثقافـة، د . ط، ١٩٨٢م) ، ص٤٦ .

بنصوص المخضرمين لـما كانت في بنائها العام جاهلية خالصة . وينبغي التنبـه إلى أن " عصور الانتقال لا تبرز الظواهر الجديدة في الفن إلا بعد فترة تستقر فيها النفوس وتتفتح الأذهان على متطلبات العهد الجديد " [١]. وعلى هذا لا يصح جعل ظهور الإسلام حـداً لانتهاء النمط الشعري الجاهلي، فالمدونة الشعرية تؤكد بقاء هذا النمط غالباً على شعراء ما بعد الجاهلية، حتى لقد مد البعض هذا النفَس الجاهلي إلى رحيل جيـل المخـضرمين، فـ " انقراض جيل الشعراء المخضرمين الذين ولدوا وقالوا الشعر قبل الإسلام قد يمثـل بداية النهاية، فإذا ملنا إلى التحديد صح القول بأن وفاة الحطيئة - حوالي سنة ٥٩هـ - كان الإيذان بتراجع النفَس الجاهلي " [٢].

* * *

وهنا لا بد من التعريج على أمرين هامين في سياق هذه المقدمة وهما : الدراسات السابقة في موضوع الرسالة، والمنهج المتبع فيه .

---

[١] يحي الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه (بيروت : مؤسسة الرسالة، ط٥، ١٤١٨هـ ـ/١٩٩٧م) ، ص ٣٤٩ .

[٢] محمود عبد الله الجادر، عناصر الوحدة الثقافية في الشعر العربي عصر ما قبل الإسلام (بغداد : مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ٣٣، الجزءان الثاني والثالث، رجب ١٤٠٢هـ/نيسان ١٩٨٢م) ، ص ٢٣٢ . وللاستزادة في هـذه القضية ينظر : وهب رومية، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (دمـشق : دار سـعد الـدين، د.ط، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) ، ص ص ٢٥١ و٢٧٧ -٢٧٨ . وسيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي (القـاهرة : دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨م) ، ص ص ١٢٠-١٢١ . وشوقي ضيف، التطور والتجديـد في الـشعر الأمـوي (القاهرة : دار المعارف، ط٦، ١٩٧٧م) ، ص ص ١٣-١٧ . و أنور أبو سويلم، الإبـل في الـشعر الجـاهلي (الرياض : دار العلوم، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) ، ص ١١ . و تقديم عمر الدسوقي لديوان الشماخ بتحقيـق صلاح الدين الهادي (القاهرة : دار المعارف، د.ط، ١٩٦٨م) ، ص ص ٩-١٠ .

أما الدراسات السابقة فلم نعثر - حسب ما توصلنا إليه - على مصنف أو جـزء من كتاب أو بحث منشور يعالج الحيوان في الشعر الجاهلي المعالجة التي نزمـع ممارسـتها، وهي تلك التي تركز في جانب منها على الأنماط السلوكية للحيوان، وتـسعى لربطهـا بالبحوث العلمية الحديثة .

وأما المنهج المتبع في بحث هذا الموضوع، فهو منهج وصفي تحليلي يقوم أولاً بعملية مسحية للمدونة الشعرية الجاهلية لحصر النصوص المتعلقة بسلوك الحيوان، ثم تـصنيفها في حقول يبرز كل حقل لوناً سلوكياً معيناً . ولن نقتصر في جمع مادة الدراسة على الدواوين فحسب، بل سنضم إليها المجموعات الشعرية من المختارات وكتب الحماسة، إضـافة إلى الدواوين المنشورة في الدوريات، وكذلك النصوص المبثوثة في المصادر الأدبية القديمة .

ونشير إلى أننا سنعتني عناية بالغة بجهود أسلافنا في موضوع الحيوان، كالجـاحظ أولاً، ثم القزويني والدميري وابن سيناء والتوحيدي .

* * *

والرسالة التي بين أيدينا تتألف من مقدمة وتمهيد وبابين يضم كل واحـد منـهما عدداً من الفصول، ثم تأتي الخاتمة في نهاية الحديث .

أما المقدمة فعرضنا فيها لضرورة التواصل ومد الجسور بين جزر المعرفة، ثم تكلمنا عن أهمية موضوع الرسالة، ودراساته السابقة والمنهج المتبع فيه ومصادره الكبرى .

وفي التمهيد سنعرض الأسباب التي هيأت للعرب القدماء معرفة بالحيوان وأتاحت لهم الاطلاع على أسراره وأنماط سلوكه .

أما الباب الأول فمخصص لدراسة سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ويتألف من خمسة فصول :

الأول : يتكلم عن النظام الاجتماعي للحيوان، ويضم ثلاثة أنماط لهذا النظام هي : سلوك التجمع، والأسرة الحيوانية، والعلاقة الحميمة .

والفصل الثاني : يتحدث عن سلوك السيطرة، ويضم عدداً من الأشكال السلوكية، وهي : الامتلاك الجغرافي، والقيادة، ونفي الشركاء، والوحدة والتفرد .

وفي الفصل الثالث : سنعرض لسلوك الصراع عبر الحديث عن ثلاثة محاور : المطاردة والافتراس، والاحتيال والتخفي، والعدو والفرار .

أما الفصل الرابع : فيتحدث عن السلوكيات الهادفة لصيانة البقاء، وقد تشكلت في خمسة أنماط هي : الاستكشاف، واتقاء أحوال الطبيعة، والزاد، والظمأ، والاهتداء .

وأخيراً يأتي الفصل الخامس الذي خصصناه للحديث عن نظام التواصل لدى الحيوان، فعرضنا النصوص الشعرية الدالة على امتلاك الحيوان جسراً لغوياً يتبادل المعلومات من خلاله .

وبعد ذلك يأتي الباب الثاني الذي يدرس سلوك الحيوان في نسيج القصيدة ويتتبع الخيوط الفنية والنفسية الدقيقة التي تربط البناء العام للنص الشعري، والباب يتكون من ستة فصول :

الأول : فصل نظري يتحدث عن الوحدة في القصيدة القديمة، ويعرض آراء المؤيدين والمعارضين من القدماء والمحدثين .

أما الفصول المتبقية من هذا الباب فهي فصول تطبيقية يعنى كل فصل بقراءة عدد من النصوص الشعرية المختصة بضرب من الحيوان، فيبين السر في انتقاء الشاعر هذا النوع من الحيوان دون غيره، ومدى انسجام بنية اللوحة ومشاهدها وأحداثها مع نفسية المنشئ أولاً، ثم مع نسيج النص كاملا بكل ما فيه من الشرائح . وقد جاءت الفصول ـذا الترتيب :

الفصل الثاني : سلوك الناقة في نسيج القصيدة .

الفصل الثالث : سلوك الحمار الوحشي في نسيج القصيدة .

الفصل الرابع : سلوك الثور الوحشي في نسيج القصيدة .

الفصل الخامس : سلوك الظليم وأنثاه في نسيج القصيدة .

الفصل السادس : سلوك الطير في نسيج القصيدة .

وفي نهاية المطاف تجيء الخاتمة لتلخص نتائج الدراسة .

*   *   *

ومن واجب أداء الحق والاعتراف بالفضل أتقدم بالشكر الوافر لأستاذي الدكتور عبد الله الزهراني الذي جللني بفضله، وسجاني بكرمه، ورعاني بيده الحانية، وشد بكفه على يدي حين تشتد عتمة الطريق، وحملني على راحلته حين تكثر العقبات وتنتشر الأشواك التي تعوق المواصلة، ولقد نلت من أنار خلقه مقدار ما غرفت من بحر علمه، فلله ثم لأستاذي الكريم يعود الفضل فيما انتهى إليه هذا العمل، فله فضل حسنه، وعلي وزر سيئه .

وقبل أن يلج القارئ الفاضل في أرض هذه الرسالة أستأذنه في القول بأني ألمس تشابهاً بيني وبين تأبط شراً حين قال يصف طريقاً مضلاً :

تعسفْته بالليل لم يهدني له دليلٌ ولم يثبت ليَ النعت خابر

فإذا كان تأبط شراً يقول هذا مفتخراً فإني أقوله معتذراً عما يبدو في عملي هذا من النقص أو التقصير، فقد اعتسفت - كما اعتسف تأبط شراً - السير في طريق لم يمهد من قبل، إلا أن هذا لم يكن عاملاً على إطفاء شعلة الحماسة، بل كان تحدياً أثار كوامن العزيمة للوقوف بعربة البحث في منطقة إن لم تكن تامة الكمال فلعل لها حظاً منه .

التمهيد

لم يكن الإنسان القديم يرى الحيوان شيئاً منفصلاً عنه، بل كان يراه ركناً رئيساً في حياته، فهو يعيش معه على أرضه، ويقاسمه بيئته، ويتعدى الأمر هذا إلى تشابه أعمق، فهما يعيشان حياة تعصف بهما ظروف متطابقة، ويكتنفهما مناخ واحد يقاسيان حره وقره، حتى إن مورد رزقهما واحد وهو مطر السماء، فترى الحيوان يبتهج كما يبتهج الإنسان حين تجود السماء بمائها، حيث يجد الحيوان في هذا ضماناً للحياة، كما يرى الإنسان في ذلك ضماناً له هو، لأن حياة الحيوان ضمان للإنسان وحياته، فانظر إلى أي حد يبلغ التلاحم بين الإنسان والحيوان .

هذا الاختلاط بل التماهي بين الإنسان والحيوان هيأ للأول معرفة عميقة بحياة الحيوان وطباعه، فصور ذلك في شعره تصويراً دقيقاً أتاح لنا تأمل عالمه العجيب، بل والتسلل إلى نفسيته لسماع خفق مشاعره . يقول الجاحظ مصوراً مدى الاختلاط والتجاور بين الإنسان والحيوان : " هذه الأجناس الكثيرة ما كان منها سبعاً أو بهيمة أو مشترك الخلق فإنما هي مبثوثة في بلاد الوحش ... وهي في منازلهم ومناشئهم، فقد نزلوا كما ترى بينها، وأقاموا معها، وهم أيضاً من بين الناس وحش أو أشباه الوحش" [1] . ونتيجة لهذا الاختلاط جاءت طائفة كبيرة من أمثال العرب مرتكزة على الحيوان، تلقي الضوء على جوانب من سلوكياته وعاداته، قال الدميري : " إنما كانت العرب أكثر أمثالها

---

[1] الجاحظ، الحيوان، ٦/٢٩ .

مضروبة بالبهائم، فلا يكادون يذمون أو يمدحون إلا بذلك، لأنم جعلوا مساكنهم بـين السباع والأحناش والحشرات فاستعملوا التمثيل ا لذلك " [١].

لقد كان عامل وحدة البيئة من أهم الأسباب التي جعلت الجاهليين على مقربة من الحيوان فأتاحت لهم معرفة حياته وأسرار عيشه، وما زاد هذا الارتباط أن الجاهلي كـان يعشق الصحراء ولا يبدي تأففاً من لفح هجيرها أو لسع زمهريرها، لأنه كان يراها عالمه الفسيح الممتد الذي يكتنف أسفاره ورحلاته التي لا تكاد تنقطع، وربما كان فيها وحيـداً فتهيأ له اقتراب أكثر من الحيوان الوحشي فيأخذ في تأمله ومراقبة سلوكه .

ومما أضاف للعرب القدامى عمقاً في معرفة الحيوان أنم كانوا في أشد الحاجة إليه, حتى ربما صح لنا القول بأنه كان عمود حياة الإنسان,فالحيوان - ونعني الأهلي خاصة - قوة نقل ركبه الإنسان ضارباً في الأرض، وقوة حمل أناخ على ظهره أحماله وأمتعته، وقوة عسكرية استعان به في غاراته، وقوة اقتصادية أمدته بالطعام والشراب، وقوة تعينه علـى مقاومة الهجير والشتاء حيث أمده بمادة أخبيته التي تكنه من الحر والقر، ومادة أكسيته التي يستتر ا ويتجمل . فتأمل كم يقدم الحيوان للإنسان من خدمات تشمل جميـع وجـوه حياته لتعرف قدر الحيوان عند الإنسان وعلو قيمته لديه . قال الله تعالى متحدثاً عن منافع الحيوان (أولم يروا أنا خلقنا لهم مما عملت أيدينا أنعاماً فهم لها مالكون، وذللناهـا لهـم فمنها ركو م ومنها يأكلون، ولهم فيها منافع ومشارب أفلا يشكرون) [١] .

---

[١] حياة الحيوان الكبرى (بيروت : دار إحياء التراث العربي، ط١، د.ت) ١١/١ .
[١] يس، ٧١، ٧٢ ، ٧٣ .

وهذه الحاجة للحيوان ليست مقصورة على الأهلي منه فحسب، فالحيوان الوحشي كان محور أنشطة الصيد، فكان بذلك مصدراً غذائياً لا غنى عنه في بيئة يغلب عليها الجفاف وتضيق فيها موارد الرزق . ونشير إلى أن الصيد كان من أكثر العوامل التي أتاحت للعرب معرفة بالحيوان، لأن القانص يضطر إلى الدنو منه دنواً يتيح له تأمل طباعه، ورصد كافة جوانب سلوكه وعاداته، وهذا التأمل والرصد يعد معرفة ضرورية لا بد للقانص من الإحاطة بها مراعاتها أثناء ممارسة الصيد .

* * *

ولقد انعكست على صفحة الشعر الجاهلي آثار مخالطة العرب للحيوان وقدر معرفتهم به، فقد كان الشعراء لصفاء أعينهم ودقة أسماعهم لا يدعون شيئاً من السلوكيات إلا صوروه، فكانت أشعارهم مصدراً رئيساً لدراسة الحيوان والنفاذ إلى عالمه الداخلي المثير . وتقع تلك الملحوظات الشعرية عن حياة الحيوان في مكان رفيع من حيث أهميتها ودقتها، وذلك لأسباب ثلاثة :

الأول : أن الشعراء صوروا الحيوان حال حياته فتمكنوا من ملاحظة أنشطته المختلفة .

الثاني : أنهم سجلوا ملحوظاتهم عن الحيوان في وسطه الطبيعي، أي في بيئته الأصلية التي ولد ونشأ ومات فيها .

الثالث : طول الزمن الذي استغرقته تلك المشاهدات، وهذا نابع عن وحدة البيئة التي تحدثنا عنها آنفاً، والتي ا تمكن الإنسان من تأمل الحيوان وقتاً ممتداً بطول حياته، ما جعل صوره وملحوظاته عن الحيوان دقيقة وشاملة لمختلف أنماط السلوك والطباع .

وبعد التأمل نجد أن هذه الأسباب الثلاثة - التي هي في حقيقتها عوامل مـساعدة لنجاح دراسة سلوك الحيوان وتحقيق الدقة فيها - لم تتح لبعض علماء سلوك الحيـوان في العصر الحديث، لأن أكثر دراسا م قائمة على دراسة الحيوان ميتـاً لا حيـاً، فكانـت جهودهم منصبة على فصل أجزاء الحيوان بعضها عن بعض، ثم تشريحه وفحصه فحـصاً مجهرياً دقيقاً أعان عليه التقدم التكنولوجي الكبير في تقنية ا اهر وصـناعة العدسـات . ورغم التقدم في هذا التوجه البحثي إلا أنه لا يقدم شيئاً عن حياة الحيوان وعاداته الفردية والاجتماعية التي لا يمكن الإطلاع عليها إلا بدراسته حياً، وهو ما صنعه الشاعر الجاهلي .

أما الوسط الطبيعي فيمثل هو الآخر عائقاً في الدراسات الحديثة لعلم الحيوان، لأنا انفصلت في هذا الزمن بيئة الحيوان عن بيئة الإنسان، فصار تعايشهما في بيئة واحدة غـير متاح في ظل تطور الإنسان وتحضره، ولهذا بات عسيراً على علماء السلوك في هذا العصر النفاذ إلى بيئة الحيوان والاندماج معه فيها لدراسة سلوكه .

وكذلك فإن الزمن شكل عائقاً لعلماء هذا العـصر، لأن تـسجيل الملحوظـات العلمية عن الحيوان لا يتم بزيارة سريعة إلى عالمه، بل لابد من البقاء معه في بيئته زمناً يمتد لسنوات عديدة في بعض الحالات، وهذه عقبة بحثية كبرى حالت دون التقدم المرجـو في

مجال سلوك الحيوان، لأن استقلال الإنسان ببيئته المدنية جعل ارتداده إلى الوراء إلى البيئـة البدائية أمراً في غاية الصعوبة، في حين لم يكن الشاعر الجاهلي يعرف بيئة أخرى غير بيئته التي يشاطره الحيوان العيش فيها .

إن علماء هذا العصر يقرون بصعوبة دراسة سلوك الحيوان بسبب العقبات البيئيـة والزمنية، لذا تراهم يؤكدون على أن تحقيق النجاح في هذه الدراسات لا يتم في المختبرات ومراكز البحث، بل في الوسط الطبيعي الذي يعيش فيه الحيوان، مع ضرورة عدم إحداث أي تغيير في هذا الوسط أو المساس بصورته العامة، " فلكي نفهم سلوك حيوان ينتمي إلى نوع معين، ينبغي أولاً أن نلاحظ بدقة كيفية ارتكاسه في محيطه الطبيعي، وإذا تعذر ذلك ولم يكن بالإمكان دراسة الحيوان إلا أسيراً، ينبغي إنشاء محيط له يشبه محيطه الطبيعي مـا أمكن، عندئذ يمكننا أن نلاحظ في هذا المحيط ما يفعل الحيوان حقيقة في وضع أو في آخر، لا ما يستطيع فعله . ذه الطريقة فقط نستطيع فهم الحيوان وفهم نظرته الخاصة إلى العالم المحيط به " [1] .

وسبق أن بينا أن الشاعر الجاهلي في صوره عن الحيوان كان ينطلق مـن البيئـة الطبيعية التي يساكنه الحيوان فيها، وحين تتاح هذه الفرصة للعالم الحديث فإنـه يـشعر بتميزه وأهمية ملحوظاته، لأنا حققت الشرط الرئيس لدراسة السلوك، لكن هذه التجربة البحثية العسيرة لا تتهيأ إلا للقليل، يقول أحد علماء سلوك الحيوان مبينـاً نـدرة هـذا

---

(١) دانييل بريفولت، التطور والسلوك الحيواني، ترجمة : محمد وائل الأتاسي وسهيل حكيم (سوريا : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٤م) ، ص ٩٦ .

الضرب من الدراسات : " كان من حسن حظ بعض العلماء أن أُتيحت لهم الفرصة لملاحظة الحيوانات في بيئاتها الطبيعية الخاصة بها ... والواقع أنه قليلاً ما تتاح هذه الفرصة لأحد العلماء، والذين يسعدهم الحظ هم الذين يكون إلى جوارهم بعض الحيوانات التي يمكنهم القيام بدراستها " [1]. إذن فمخالطة الحيوان كانت السر في تميز الشعراء الجاهليين واستحقاق أوصافهم للبحث والنظر، ولهذا لم يكن الجاحظ في موسوعته يستقي معارفه عن الحيوان من شعر المحدثين، يقول مبيناً شرط المخالطة وأهميته : " إن المولد لا يؤمن عليه الخطأ إذ كان دخيلاً في ذلك الأمر[2]، وليس كالأعرابي الذي إنما يحكي الموجود الظاهر له، الذي عليه نشأ، وبمعرفته غُذي " [3]. ولهذا لم يكن مستغرباً خطأ المحدثين في وصف الحيوان لأنهم لم يجاوروه أو يساكنوه كما كان عليه أوائل الشعراء، ومن ذلك ما عيب على أيمن بن خريم في قوله يمدح بشر بن مروان :

فإنا قد وجدنا أم بشرٍ كأم الأسدِ مذكاراً ولودا

لأنه " أخطأ في أن جعل أم الأسد ولوداً، لأن الحيوانات الكريمة عسرة نزرة النتاج " [1].

ومما سبق يتبين أن العين والأذن البشريتين ومخالطة الحيوان في وسطه الطبيعي طيلة زمن ممتد عوامل بوأت الشعراء الجاهليين مكانة رفيعة في وصف الحيوان ونعت سلوكياته،

---

[1] جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ترجمة : عبد الحميد خليل وعبد الحافظ حلمي محمد (القاهرة : مؤسسة الخانجي، د . ط، د . ت) ، ص ٣٣ .

[2] يعني وصف الحيوان .

[3] الحيوان، ٤/١٨٣-١٨٤ .

[1] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد (بيروت : المكتبة العلمية، د . ط، د.ت) ، ص ٤٣ .

حتى ربما فاقوا بآليا م تلك التقدم التكنولوجي الذي طوعه العلماء لدراسة سلوك الحيوان مثلاً بكاميرات التصوير وآلات التسجيل الحساسة، الأمر الذي يفرض على الباحث النظر إلى ملحوظات الشعراء بعين الواقعية والإيمان بصدقها لكونا قد حققت الشروط الواجب توفرها لدراسة الحيوان .

وما يلفت النظر في ملحوظات الشعراء حول سلوكيات الحيوان أنا في كثير منها جوانب إنسانية خالصة يلتقي فيها الحيوان مع الإنسان، ولكن الإقـرار ـذا التقـاطع السلوكي يواجه من قبل الكثير بالاستنكار والرفض بسبب النظرة الاستعلائية التي تـضع الحيوان في حكم الجماد العاري من الحس والشعور . وحين نحاول الانعتاق من أسر هذه الرؤية فإننا نصاب بالدهشة لما تنطوي عليه حياة الحيوان من العجائب التي تزداد تنوعـاً كلما ازداد الباحث تأملاً، الأمر الذي يزيد الناظر إيماناً بخالقه وتعجباً من حكمته فيمـا أودع هذه المخلوقات من الطباع ونظم العيش البالغة الدقة والتعقد . ولهذا كان الباحثون في الحيوان هم أكثر الخلق إيماناً بما تنطوي عليه مملكته من دفائن الحكم ولطيف المعـاني، تأمل قول الجاحظ وهو يصور دهشته ويدعوك إلى مشاركته التأمـل والاعتبـار : " وإذا سمعت ما أو دعها الله تعالى من عظيم الصنعة، وما فطرها الله تعالى عليـه مـن غريـب المعرفة، وما أجرى بأسبا ا من المنافع الكثيرة، والمحن العظيمة، وما جعل فيها من الـداء

والدواء - أجللتها أن تسميها همجاً، وأكبرت الصنف الآخر أن تسميه حشرة، وعلمت أن أقدار الحيوان ليست على قدر الاستحسان، ولا على أقدار الأثمان "[١].

وحين نتقدم أشواطاً في دراسة سلوك الحيوان تتبدى لنا أسرار يجل بها قدر الحيوان لدينا لما يتسم به من القدرات المذهلة التي يبذّ بها البشر من غير تعلم أو تلقين، حتى إن كثيراً من أجناس الحيوان بلغت في ذلك قدراً " لا يقدر عليه حذاق رجال الرأي، وفلاسفة علماء البشر بيد ولا آلة، بل لا يبلغ ذلك من الناس أكملهم خصالاً وأتمهم خلالاً ... فأحسنت هذه الأجناس بلا تعلم ما يمتنع على الإنسان وإن تعلم، فصار لا يحاوله، إذ كان لا يطمع فيه ... "[٢].

ويعرض القرآن الكريم نموذجين فريدين للحيوان يظهر فيهما مضارعاً للبشر، بل ظاهراً على كثير منهم في جودة البيان وصواب الرأي وحسن التمييز، الأول في النملة، والثاني في الهدهد . أما النملة فقد قال الله جل وعز فيها : (حتى إذا أتوا على وادي النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون)[٣]، فانظر إلى اتزان رأيها وبعد نظرها، فحين أحست بالخطر صاحت فيمن معها تحذرهم وتحضهم على اللجوء إلى معاقلهم طلباً للسلامة . ثم تأمل ختام قولها الذي يفيض رقة حيث التمست العذر لسليمان عليه السلام وجنده بأنهم لو ألحقوا بالنمل ضرراً فإنهم غير قاصدين، لأن دقة جرم النمل تجعل الجيش يدهمهم (وهم لا يشعرون) .

---

[١] الحيوان، ٦/٦ .
[٢] المصدر السابق، ١/٣٦-٣٧ وينظر : ٧/١٧ .
[٣] النمل، ١٨ .

ولنستمع إلى النموذج الآخر الذي جاء في الهدهد، قال تعالى حكاية عنه في إنكاره ما وجد عليه ملكة سبأ وقومها : (وجد ا وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون، ألا يسجدوا لله الـذي يخـرج الخبء في السماوات والأرض ويعلم ما تخفون وما تعلنون، الله لا إله إلا هو رب العرش العظيم) [١]، فالهدهد هنا يتحدث بمنطق العاقل المميز حين ينكر السجود لغير الله، ويدعو إلى الاستدلال على الخالق بآياته، ثم يختم بإفراد الله بالألوهية والملك، قال الجاحظ : "وهذا يدل على أنه أعلم من ناس كثير من المميزين المستدلين الناظرين " [٢] .

وإذ رأينا مثالين للحيوان في حكمته وصواب رأيه فإن الأمثلة على ما يتسم به من الخصائص السلوكية التي يوازي ا الإنسان أو يفوقه أوفر وأغزر، فالكلب مثلاً يتحلـى بكثير من الصفات التي يعرى منها البشر، نص على ذلك الجاحظ بقوله : " ونحن نعلم أن أدق الناس حساً وأرقهم ذهناً وأحضرهم فهماً ... لو رام الشيء الذي يحسنه الكلـب في كثير من حالات الكلب لظهر له من عجزه وخرقه وكلال حده وفساد حسه ما لا يعرف بدونه أن الأمور لم تقسم على مقدار رأيه ولا على مبلغ عقله وتقديره ...) [١].

وتحتل بعض أصناف الحيوان مكاناً رفيعاً من حيث الطهارة ورعاية القربى، فتجد الذكور لا تنـزو على الإناث التي تتصل معها برحم، قال ابن قتيبة : " قرأت في كتـاب

---

(١) النمل، ٢٤ ــ ٢٦ .
(٢) الحيوان، ٤ / ٧٨ .
(١) الجاحظ، الحيوان، ٢/ ١١٦- ١١٧ .

من كتب الروم أن الإبل تتحامى أمها ا وأخوا ا فلا تسفدها " [٢]، ولو وقع هـذا مـن ذكور الإبل خطأً فإنا ربما قتلت أنفسها لشدة ما تجد من الندم [٣]! فهل يبلغ ندم بني آدم على ذنو م هذا الحد الذي يبلغه الحيوان ؟

ولعل أجل ما يتسم به الحيوان من الفضائل الدالة على نبله أنه لا يقدم على قتـل بني جنسه، ولا تسول له نفسه الاعتداء عليهم، " فالوحوش لا تقتل المخلوقات الأخـرى رد الابتهاج، ولا تعذب الوحوش أبناء جنسها إلى أن لكهم ألماً " [٤]. ترى هل كـان الشنفرى مطلعاً على خصال الحيوان هذه حين قرر الانسلاخ من ا تمـع البـشري إلى الجماعة الحيوانية التي أعلن عن هوية أفرادها بقوله :

ولي دونكـم أهلون سيد عملس وأرقَطُ زهلولٌ وعـرفاءُ جيألُ
هم الرهطُ لا مستودع السر شائع لديهم ولا الجاني بما جر يخذلُ؟[١]

* * *

وحيث فاق الحيوانُ الإنسانَ في بعض الجوانب فقد شاركه في جوانب أخـرى، فنقاط التقاطع السلوكية بينهما كثيرة جداً، وربما كان الحيوان الأصل في ذلك ثم يـشبه الإنسان به أو يجرى مجراه، قال أبو حيان : " إن أخلاق أصناف الحيوان الكثيرة مؤتلفة في

---

[٢] عيون الأخبار، (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٩٦) ، ٢/٧٥ . وينظر : ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق : أحمد أمين ورفاقه (بيروت : دار الجيل، د.ط، د.ت) ، ٦/٢٥٥ .
[٣] ينظر : الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ١/ ١٨ .
[٤] بيرنهاردت هروود، تاريخ التعذيب، ترجمة : ممدوح عدوان (دمشق : دار الجندي،ط٢، ١٩٩٨م)، ص ١١ .
[١] ديوانه، لأبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي، تحقيق : علي ناصر غالب (الرياض : مطبوعات مجلة العرب، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م) ، ص ٦٧ .

نوع الإنسان، وذلك أن الإنسان صفو الجنس الذي هو الحيوان، والحيوان كدر النوع الذي هو الإنسان "[٢]. وحين تتأمل تجد في طبع الإنسان وخلقه بعض خصال الحيوان المتفرقة بين أصنافه، فتجده قد أخذ شيئاً من أخلاق السباع، وحاز عدداً من سجايا الحيوان الأهلي، وربما عثرت فيه على شيء من خصال الطير وأصناف الجوارح، ولهذا سمي الإنسان " العالم الصغير سليل العالم الكبير، لما وجدوا فيه من جميع أشكال ما في العام الكبير ... وربما وجدوا فيه مما في البهائم والسباع خلقين أو ثلاثة "[٣].

وكانت بعض سلوكيات الحيوان مطلباً نفيساً للإنسان حرص على اقتفائها وحث غيره عليها، من ذلك ما نسب لحكيم قوله : " خذ من الحمار شكره وصبره، ومن الكلب نصحه لأهله، ومن الغراب كتمانه للسفاد "[١]. وقال بعض الحكماء : " خذ من الخنزير بكوره في الحوائج، ومن الكلب نصحه لأهله، ومن الهرة لطف نفسها عند المسألة "[٢]. وقد استمسك ابن المقفع بهذا القول فعمل به، وأعلن ذلك غير مخفٍ تعلمه من هذه الفضائل، يقول : " أخذت من كل شيء أحسن ما فيه، حتى من الكلب والخنزير والهر، أخذت من الكلب ... "[٣]. وأعاد بعض المتميزين من الرجال سبب تفوقهم إلى اقتفائهم الحيوان في بعض سلوكه، " قيل لبزرجمهر : بم أدركت ما أدركت

(٢) الإمتاع والمؤانسة، ١/١٤٣ .

(٣) الجاحظ، الحيوان، ١/٢١٢- ٢١٣ .

(١) الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق : سليم النعيمي (العراق : وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، الكتاب الثالث عشر، د.ط، د.ت) ، ٤/٤٠٢ .

(٢) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ١/١٤٤ .

(٣) الثعالبي، التوفيق للتلفيق، تحقيق :إبراهيم صالح (دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية، د.ط، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) ، ص ٧٨ .

من العلم ؟ قال : ببكور كبكور الغراب، وصبر كصبر الحمار، وحرص كحرص الخنزير " [٤]. وكما أن العالِم يفوق أقرانه إذا استقى من الحيوان بعض سلوكياته، فكذلك من يتصدر لمنصب القيادة لا يمسي قائداً عظيماً إلا إذا اجتمعت فيه عشر خصال من طباع الحيوان : " سخاء الديك، وتحنن الدجاجة، وقلب الأسد، وحملة الخنزير، وروغان الثعلب، وختل الذئب، وصبر الكلب على الجراحة، وحذر الغراب، وحراسة الكركي، وهداية الحمام " [١]. وزاد بعضهم : وثوب الفهد، وصيد العقاب، واستلاب الحدأة، وجمع الذرة [٢] .

ومما يبين تميز الحيوان أيضاً ممارسته سلوكاً يعد من أخص مزايا الإنسان وأدله على الحكمة وحسن التدبير، وهو أن أصنافاً من الحيوان تعتمد سياسة التخطيط للمستقبل، وبناء القادم بمعطيات الحاضر، وحيث إن الحيوان لا يعنيه إلا صيانة بقائه وتحصيل عيشه، فإن تخطيطه لمستقبله لا يتجاوز ما يهمه في حياته، وحسبه هذا. قال الجاحظ : " وأجناس من الحيوان تدخر، وتشبه في ذلك بالإنسان ذي العقل والروية وصاحب النظر في العواقب والتفكير في الأمور، مثل : الذر والنمل والفأر والجرذان والعنكبوت والنحل " [٣]. وقد يظهر بين هذه الأنواع ما يظهر بين البشر من التعاون لتحقيق الأهداف، لأن الغاية

---

[٤] المصدر السابق، ص ٧٨ .
[١] الجاحظ، الحيوان، ٣٥٣/٢ – ٣٥٤ . والنص تجده عند : ابن قتيبة، عيون الأخبار، ١١٥/١ . والتوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ١٤٤/١ . والثعالبي، ثمار القلوب، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف، د.ط، ١٩٨٥م) ، ٣٨٢ .
[٢] ينظر : الثعالبي، التوفيق للتلفيق، ص ٧٧ .
[٣] الحيوان، ٤ /٣٤ .

واحدة، والبلاء الذي يحل ا جراء التفريط يصيبها جميعاً، جاء في رسائل إخوان الصفاء : " ومن الهوام والحشرات ماله فكر وروية وتمييز وتدبير وسياسة، مثل النمل والنحل، يجتمع جماعة منهم ويتعاونون على أمر المعيشة، واتخاذ المنازل والبيوت والقرى، وجمع الـذخائر والقوت للشتاء " [٤].

وحين نتعمق قليلاً في دراسة ذلك التشابه متجاوزين الـسطح إلى القـاع نجـد العمليات الكائنة في غور جسد كل من الإنسان والحيوان متشا ة في طبيعتها وتكوينـها العام، وكذا نتيجتها المرتسمة على أنماط السلوك، فقد " فسر كثير من علماء الحيـاة ... أفعال الحيوانات كأنا تماماً أفعال إنسانية بسيطة، وبذلك تضيق الثغرة بين الإنسان وبـين الحيوانات ... وعقل الحيوان عبارة عن ترجمة أو صورة مبسطة من العقل البشري ... فقد لا تختلف كثيراً الوظائف التي تقوم ا أمخاخ الحيوانات الثديية عن الوظائف التي تقوم ـا أمخاخنا، كما أن أمخاخ هذه الحيوانات تشبه في تركيبها التشريحي أمخاخنا، ولو أنا أبسط منها تركيباً " [١]. و ذا يتبين أن التماثل بين الإنسان والحيوان ليس مقتصراً على الأنمـاط السلوكية، بل هو أعمق من ذلك كثيراً إذ يشمل العمليات الداخلية المعقدة الـتي تـؤول إليها تلك الأنماط .

---

[٤] رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (بيروت : دار صادر، د.ط، د.ت) ، ١٨٥/٢ .

[١] مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ترجمة : د. فتحي مصطفى الغزاوي (القاهرة : مكتبة نهضة مصر، د.ط، د.ت) ، ص ص ٢٣٢-٢٣٣ .

إن ما أسلفنا من البيان حول خطوط التوازي ونقاط التقاطع في سلوك كل من الإنسان والحيوان ليؤكد مدى التقارب بين أفراد العالمين، لكنه تقارب لا يلغي الفوارق بينهما، فالتشابه في ضرب من ضروب السلوك لا يعني التشابه فيها جميعاً، إذ تبقى هناك حدود وفواصل يظل بها الإنسان محتلاً أعلى المراتب في سلم المخلوقات .

وتجدر الإشارة إلى أن ما عرضنا في هذا التمهيد حول سلوكيات الحيوان ومشاركته الإنسان في بعضها لم يتناول إلا أقل قدر من ذلك، حيث اكتفينا بما نص عليه الدارسون من مواضع التشابه، ليكون ما سنورده في الباب الأول من سلوكيات الحيوان ممهداً له بما قدمنا هنا، خاصة أن الكثير منها هي في أصلها إنسانية بحتة، مثل الغيرة، والشك، والحيرة، والتوقع، والقيادة، والاستدلال، والشعور بالمسؤولية، والإحساس بالسعادة، وتبادل المعلومات ... وغير ذلك كثير مما سنراه هناك .

الباب الأول

سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي

توطئة ..

(١)

يلمس المتجول في معرض شعرنا القديم أن أرباب لوحاته كانت لهم أوثق الصلة بمكونات بيئتهم، الصامتة والصائتة، فكانوا يحسون بمتانة اتصالهم ا، حتى خلعوا عليها مزاياهم البشرية فكان لكل ما يشاركهم بيئتهم حس وروح وقدرة على التكلم والإبانة . وهذا الاندماج الذي بدا فيه الشاعر قديماً متفاعلاً ومنفعلاً بالأشياء من حوله يمكن مشاهدته في تلك الوقفات الطللية المتسمة بالوجدانية مع بقايا الطلل المبعثرة من أحجار صماء، ونؤي متهدم، وأثافٍ سفع، فترى الشاعر يتجاوز صمت هذه البقايا وجمودها فيتوجه إليها بمستويات من الخطاب تختلف في أسلو ا ومحتواها وتأتلف في كونا تخرج ما بقي من أجزاء الطلل من الصمت والسكون إلى الإفصاح والإبانة . "ويبدو أن الشاعر حينما كان يخاطب عناصر الطبيعة لم يكن يدرك زمن الخطاب أن هذه الأشياء لا تعقل ولا تفصح، وإنما كان موقفه النفسي يفرض عيه أن يتوجه إلى مثل هذه الأشياء ويحدث معها تواصلاً بوعي أو دون وعي، ويكشف هذا الأمر عن العلاقة الحميمة التي كانت تربط الإنسان بالطبيعة " [١].

---

[١] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي (إربد : مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠ م) ، ص ٦٣ .

وبالوقوف عند أشكال الخطاب الموجهة للأطلال نجدها تتراوح بين توجيه النـداء إليها [١]، وبين إلقاء التحية عليها [٢]، وبين مساءلة بقايا الطلل عن أهله وتحـري تلقـي الإجابة منها [٣]. وكون الشاعر يطرح السؤال على الحجر فهذا يعني " أن هذه الأطـلال مرجوة الإجابة / التجاوب لكنها لا تجاوب، وأنا مرجوة التجاوب فذلك يخرج الأشـياء من جموديتها وصمتها الموضوعيين ويحيلنا إلى التأمل بالاتجاه الوجداني للظـاهرة الطلليـة الموازي للرومانسية الأوربية، إذا يلاحظ الاندماج (الإنساني / الشيئي) بما فيه من إحياء للطبيعة الصامتة " [٤].

وقد وقف الثعالبي عند ألوان الخطاب هذه تحت فصل سماه: (في إضافة الفعل إلى ما ليس بفاعل على الحقيقة) وعد هذا من سنن العرب في كلامها التي يعبرون بها عـن الجماد بفعل الإنسان [٥]. كما أشار إلى هذا أبو العلاء المعري ووصفه بالكثرة في أشـعار

---

(١) ينظر : النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٩٠م)، ١٤ .

(٢) ينظر : امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (القـاهرة : دار المعـارف، ط٥، ١٩٩٠م) ، ص ١٦٨ . وعنتـرة، ديوانـه، تحقيـق : محمـد سـعيد مولـوي (القـاهرة : المكتـب الإسـلامي، د.ط، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م) ، ص ١٨٥ . وزهير، ديوانه، صنعة أبي العباس ثعلب (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، د.ط، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م، "نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٣هـ/١٩٤٤م") ، ص ٨ .

(٣) ينظر : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص٢٢٠ . والنابغة، ديوانه، ص١٢٥ . ولبيد بن ربيعة، ديوانه، تحقيـق : إحسان عباس (الكويت : وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي، (٨)، ط٢، ١٩٨٤م) ، ص ٢٩٩ .

(٤) سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي (بيروت : دار المنتخب العـربي، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م)، ص ٥١ .

(٥) ينظر : فقه اللغة وسر العربية، تحقيق : فائز محمد وإميل يعقـوب (بـيروت : دار الكتـاب العـربي ، ط٤، ١٤٢٠هـ/١٩٩٠م) ، ص ص ٣٣٥-٣٣٦ .

العرب [1]. ومادامت صلة الشعراء ببقايا الطلل متسمة بذلك الضرب من الأنسنة والإحساس بحياة الجماد وقدرته على النطق والإبانة، فإن صلتهم بمكونات بيئتهم الحية كانت أشد عمقاً وأكثر إحساساً بذاتيتها وكشفاً عما تنطوي عليه ضلوعها من المشاعر وما يبدر منها من السلوكيات والطبائع . وهذه هي الجوانب التي سينصب حديثنا فيها في هذا الباب، وهي تلك التي تصور الحيوان حال حركته، أما الأوصاف التي تتخذ منحى تشريحياً يعمد إلى تفصيل أعضاء الحيوان عضواً عضواً فيصفها وهي تفاريق مفككة فسنحيد عنها لأنا لا تصور الحيوان حياً بل ميتاً ساكناً وكأنه تمثال لا روح فيه .

إن لوحات سلوك الحيوان تتسم بالحيوية والغنى بالمشاهد والعواطف، والارتكاز على عنصري الحركة والتنوع في الصور، وهذا من أهم الفوارق التي تفرق بين لوحات الشعراء ولوحات الرسامين " التي يتجمد المنظر فيها ويأخذ وضعاً خاصاً لا يفارقه، بسبب ما يتقيد به الرسام من المكان، أما الشاعر فإن انفساح الزمن عنده يعطيه الفرصة كي يرسم ما يريد في أوضاع مختلفة " [2]. وهذا الملمح نلفيه جلياً فيما نحن بصدده من أوصاف الشعراء لسلوك الحيوان، حيث تذهلك تلك اللوحات بشمولها والتقاطها لأدق المناظر، حتى تحس بأنك ترى وتسمع وتعيش ما يصوره لك الشعراء واقعاً حياً، فلم تعد تلك اللوحات نصوصاً تقرأ، بل عالماً يجذبك إلى ساحاته الرحبة . وهذه الدقة في الوصف

---

(١) ينظر : رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق : عائشة عبد الرحمن (القاهرة : دار المعارف، ط٢، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م) ، ص ٣٤٢ .

(٢) شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص ص ٢٥٦ - ٢٥٧ .

والقدرة على نقل المتلقي إلى عالم الموصوف هي معيار جودة النعت، قـال أبـو هـلال العسكري : "ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حـتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك "[١]. وهذه النقلة من حال القراءة إلى حال المشاهدة هي ما يميز عامة أوصاف الشعراء الجاهلين لسلوكيات الحيوان، لذا كان منطبقاً عليها نعت (الحُسن) في قول ابن رشيق : " أحسن الوصف ما نِعت به الشيء حتى كاد تمثله عياناً للسامع "[٢]. وكـذا نعت (البلاغة) في قول بعـض المتـأخرين : " أبلـغ الوصف ما قلب السمع بصراً "[٣] .

(٢)

إن حديث المرء عن بعض القضايا المسكوت عنها يجابه غالباً بالاستنكار والرفض، لا لخطأ في المسألة المفصح عنها، بل لأن ما رفع الحجاب عنه قد كشف مساحة أُلف أنا مستورة، ما يعني أن كسر اطراد قاعدة العادة والإلف هو ما يدفع لرد كثير من الحقائق .

وما نحن بصدده من الحديث يتناول شق السلوك في حياة الحيوان، وهو جانب بالغ الدقة، يتصل بالحياة الداخلية للحيوان، ومايكتنفها من النظم والطباع، وما تلتـف عليـه الضلوع من المشاعر، وهذا يعني أننا سنبسط القول في نظم سـلوكية معقـدة صـورها

---

[١] كتاب الصناعتين، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبـراهيم (بـيروت : المكتبـة العـصرية، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م) ، ص ١٢٨ .

[٢] العمدة في صناعة الشعر ونقده, تحقيق : النبوي عبد الواحد شـعلان (القـاهرة : مكتبـة الخـانجي، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م) ، ص ١٠٩٦ .

[٣] المصدر السابق، ص ١٠٩٧ .

الشعراء بمنتهى الدقة والشمول، وحديثنا عن هذه الجوانب المغيبة يسوقنا سوقاً لا رفق فيه إلى أرض المصطلحات الخاصة بوصف النفوس البشرية لتوظيفها في نعت أفـراد مملكـة الحيوان، وهي مصطلحات محاطة ذهنياً بالحصانة، مضروب حولها سياج يحول دون فك أسرها من التملك البشري .. والسؤال : هل في حياة الحيوان وسلوك أفراده ما يبـيح أن ننعته بالمصطلحات البشرية ؟ والإجابة تتوقف على مدى اعتماد سلوكيات الحيوان علـى التنظيم والإدراك، وعلى قدر امتلاكه للأحاسيس والمشاعر .

يجمع الباحثون في سلوك الحيوان أنه يتميز بأنماط من السلوك لا تعتمـد علـى الغريزة قدر اعتمادها على الخبرة والاكتساب، وقيامها على الانضباط والـوعي، وأنـه كذلك يمتلك الأحاسيس، وتثور في داخله ألوان من الانفعالات تتناسب مع المثيرات التي تواجهه، أو الحاجات التي تتحرك في نفسه . قال ابن سينا : " ولسائر الحيوانـات أيـضاً أخلاق وانفعالات نفسانية " [1]. ولكن ما يحول بيننا وبين الإيمـان بـأخلاق الحيـوان والتصديق بانفعالاته اعتقادنا أن البشر وحدهم هم الذين يتميزون بذلك، حتى صار لفظ (الحيوان) مشعاً بمعاني جمود الحس وعدم الإدراك حتى صار سبة لمن يحيف من البـشر أو يحيد عن الصراط . ولو تأملنا لرأينا في بعض أجناس الحيوان من الفضائل والخـصال مـا يقصر عنه البشر، ولذا تجد الباحثين في أسرار حياته يقرون بأخلاقه وقدرته على الفهـم والتمييز، قال ابن جزي : " وكذلك كثير من الحيوان البهيمي له من الفهم وقوة الإدراك

---

[1] الشفاء، "الطبيعيات"، (٨) الحيوان، تحقيق : إبراهيم مدكور (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنـشر، د.ط، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م) ، ص ١٣٧ .

والتصرف في منافعه والاهتداء في مصالحه والمعرفة بمراشده ما يقصر عنه كثير من العقلاء ويعجز عنه عديد من الألبـاء "[1]. فهذا النص يقرر أن للحيوان وعياً يماثل ما يتسم بـه ذوو التمييز من البشر، لكن عدم قدرة الحيوان على التعبير عن هواجسه بلغة نفهمها دفعنا إلى الاعتقاد بأنه عديم الإدراك، في حين أنه حقيقـة يـشعر ويـدرك مثـل الإنـسان، فالانفعالات بينهما متشا ة إلى حد كبير . وهذا ما يجعل لغة وصف ما يعتري الإنـسان والحيوان من الأحاسيس واحدة لا تتغير لتشابه المنعوت في الطرفين بل وتطابقه، قال أحد علماء السلوك : " قد تختبر الحيوانات انفعالات يكاد يستحيل التعبير عنها بكلمـات وإن كانت تشعر ا، ولكن هذه الاستحالة لا تعني أن الحيوانات لا تملك مشاعر وأحاسيس، ومع ذلك قد يتشارك البشر مع الحيوانات في أغلبية المشاعر التي تستطيع الفصيلة الحيوانية الشعور ا "[2].

ولعدم قدرة الحيوان على الإبانة بلغة نفهمها فإننا لا نستطيع الوقوف على ما يدور بخلده من أمور يقع بعضها في منتهى الخفاء، وهي تلك التي لا تتصل بالسلوك الذي يمكن الوقوف عليه ووصفه، بل بنواحٍ أشد استتاراً تتعلق بالفكر والتأمل، " قال بعـض أهـل

---

[1] كتاب الخيل، تحقيق : محمد العربي الخطابي (بيروت : دار الغرب الإسلامي، د.ط، ١٤٠٦هـ ـ/١٩٨٦م) ، ص ١٨٦ .

[2] جفري ماسون وسوزان مكارثي، عندما تبكي الفيلة "الحياة الانفعالية عند الحيوان "، ترجمة : نلـة بيـضون (أبوظبي : ا مع الثقافي، ط١، ١٤٢٠هـ ـ/١٩٩٩م) ، ص ٣٤. . وتنظر : ص ص ٧٨ و١٤٣ .

العلم: لا يبعد أن تدرك البهائم حدث العالم، وخلق المخلوقات، ووحدانية الإله، ولكنا لا نفهم عنها ولا تفهم عنا " (١) .

ورغم ثبات الإحساس والشعور لدى الحيوان ـ كما قرر الشاعر القديم وأكـد العالم الحديث ـ إلا أن الحيوانات تتفاوت في مستوى ذلك، فمنها ما هو في مرتبة رفيعة من حيث الإدراك والتمييز ومنها ما يقع دون ذلك بدرجة أو درجات، كما هو واقع بين البشر تماماً . جاء في رسائل إخوان الصفا : "وإن من الحيوان ما هو في أشرف المراتب مما يلي رتبة الإنسانية، وهو ما كانت له الحواس الخمس، والتمييز الدقيق وقبول التعليم " (٢). ونعثر على نص عند ابن سينا يحدد فيه ذلك الضرب من الحيوان الذي له الحواس الخمس في قوله : " كل حيوان دموي ويلد حيواناً فله الحواس الخمس " (٣). وهذا النـوع مـن الحيوان الذي نعته إخوان الصفا بأنه في أشرف المراتب وأنه ذو تمييز وفهم هو الذي وصفه الشعراء الجاهليون ونقلوا عنه مشاهد غزيرة يظهر من خلالها في درجة عالية من الحكمـة والفطنة، بل والقدرة على التفكير والتخطيط وحل المشكلات، كما سيأتي بيانه بشواهده.

وإذا كان قد انتابك الذهول أو ألـم بك الاستنكار لقولنا بقدرة الحيوان علـى التفكير والتخطيط وحل الأزمات فاعلم أنك لم تبرح قابعاً في سجن العادة والإلف الذي

---

(١) ابن جزي، كتاب الخيل، ص ١٨٨ .

(٢) ١٨٤/٢ .

(٣) الشفاء، (٨)، الحيوان، ص ٦١ .

ليس فيه من النور إلا بقدر ما يقع في حدود أسواره، وإذا كنت تبغي الحقيقـة فـانزع الرتاج وأضئ العتمة لترى النور وتؤمن بشمس الحقيقة ٠

إننا لن نتمكن من الفهم الصحيح لما سطره الشعراء الجاهليون عن سلوك الحيوان إلا بعد أن نتجرأ على كسر طوق المفاهيم التي رسختها العادة والتواطؤ الضمني لا البحث والتحقيق، لأن في حياة الحيوان ضروباً معقدة من أنماط السلوك المعتمدة علـى الـتفكير والوعي، " فهذه الحيوانات تملك، على غرار الإنـسان، الحـواس والحـدس والأهـواء والعواطف والانفعالات نفسها، حتى أكثرها تعقيداً كالغيرة والشك والمنافسة والامتنـان والنبل، وهي تمارس الخداع والانتقام ... والتصميم والاختيار واستحضار الذاكرة والتخيل وتداعي الأفكار والتحليل المنطقي بدرجات شديدة الاختلاف " [(١)].

وحين نتأمل بعض النصوص والأخبار الواردة عن نبينا محمد صلى الله عليه وسلم في شأن الحيوان، نجد أنه كان مدركاً لحقيقة الحيوان بأنه ليس بهيمة جامدة لا تختلجهـا المشاعر، بل هو كائن حي يحس ويشعر، ويحزن ويتألم، ولديه من الحوائج والرغبات مـا لدى الإنسان مما تجب مراعاتها وتقديرها . ومن ذلك أنه صلى الله عليه وسلم نهى أن تحد الشفرة أمام الذبيحة [(٢)]، فلو لم يكن لها إدراك لما نهى عن ذلك، ولكنها تدرك معنى (حد

---

(١) جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة "الحياة الانفعالية عند الحيوان" ، ص ٥ ٠

(٢) تنظر : سنن ابن ماجه، أبواب الذبائح، باب : إذا ذبحتم فأحسنوا الذبح، حديث رقم (٣١٧٢)، (الريـاض : دار السلام للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م) .

الشفرة). وورد عنه قوله : " لا تجعلوا ظهور دوابكم مجالس " [١]، لأن الدابة ينالها ما ينال الإنسان من الرهق والإعياء فوجبت مراعاة هذا الجانب رحمة ا . وجاء عنه صـلى الله عليه وسلم قوله : " لا تطرقوا الطير في أوكارها فإن الليـل أمـان الله " [٢]، فكمـا أن الإنسان يبتغي الليل لراحته وسكونه فإن الحيوان كذلك . وتبلغ مراعاة مشاعر الحيـوان منتهاها في ذلك الخبر الذي لامس فيه النبي صلي الله عليه وسلم عواطف الطير حين نطق بما يضطرم بين جوانح الحمرة من الحزن بسبب فقد فرخيها اللذين أخذهما أحد الصحابة فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم حين رأى ما أصا ا : " من فجع هذه بولدها ؟ردوا ولدها إليها " [٣]. ولا يخفى أن مصطلح (الفجيعة) مصطلح إنساني بحت يعبر عما يعتري المرء من شده الحزن، استخدمه نبينا لوصف ما حلّ بالحمرة من ألم مرارة الفقد، ما يؤكد وحدة العواطف والمشاعر بين الإنسان والحيوان .

وتتجلى عنايته صلى الله عليه وسلم بنفسية الحيوان وحاجاته على مستوى آخـر من الخطاب يتخذ صورة الترهيب تارة والترغيب تارة أخرى، فهذه امرأة دخلت النـار لجورها على هرة حيث لم تراع حاجا ا فحبستها ولم تطعمها حتى هلكت [٤]. وتلـك

---

[١] ينظر : الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيـق : عبـد الـسلام هـارون (القـاهرة : مكتبـة الخـانجي، ط٥، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م) ، ٢/ ٢٦٩ . والزمخشري، ربيع الأبرار، ٤/ ٣٩٤ .

[٢] ينظر : ابن قتيبة، عيون الأخبار، ٨٩/٢ .

[٣] ينظر : عبد اللطيف عاشور، موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي (القـاهرة : مكتبـة القـرآن، د.ط، د.ت)، ص ١٢ .

[٤] ينظر : عكاشة عبد المنان الطيبي، قصص الطير والحيوان في الكتاب والسنة (بيروت : دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩م)، ص ٢٨٨ .

امرأة أخرى تحركت في داخلها الرحمة حين رأت كلباً اشتد به العطش فسارعت لإروائه فدخلت الجنة [(١)] . وفي الخبر أنا (بغي) ومع ذلك غفر لها لتعاطفها مع الحيوان . فانظر إلى أي حد بلغ فضل الاهتمام بالحيوان والعناية بحاجاته، سواء كانت تلك العناية تتناول الناحية الجسدية أو الناحية النفسية والشعورية . وجميع تلك المرويات عن نبينا محمد صلى الله عليه وسلم تؤكد أن للحيوان قدرة على الإدراك والتمييز .

(٣)

يسند الكثيرون ما يبديه الحيوان من الأشكال السلوكية إلى مصطلح لا يستوعب في أصل وضعه العلمي كل ما يحمل عليه من المظاهر التي يظهر فيها شيء من الانضباط والمسحة الإنسانية، ألا وهو مصطلح الغريزة, فكثيراً ما نسمع تفسيرات خاطئة لأفعال الحيوان تنسب لهذا المصطلح فيقال : إن الحيوان فعل هذا بالغريزة، وإن هذا التصرف تصرف غريزي !! وهذا التأويل الفضفاض لا يستقيم مع النظر العلمي، لأن فيه تهميشاً لحقيقة الحيوان وتذويباً لقدرته على الإدراك والوعي . فالغريزة بمفهومها العلمي لا يمكنها أن تحتوي أكثر من مظاهر التناسل والطعام والشراب، أي تلك الأفعال التي تمارسها الحيوانات بالسليقة دونما حاجة لتعلمها . وتتخذ هذه الممارسات طابعاً آلياً يفتقد إلى المرونة، ويتسم بالتشابه التام بين جميع أفراد النوع [(٢)]. ويتضح من هذا المفهوم أن ما عدا

[(١)] ينظر : عبد اللطيف عاشور، موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ص ١٠ .

[(٢)] ينظر : مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ص ١٩٤ – ١٩٦ . وحميد مجيد البياتي، بيئة الحيوانات البرية (عمان : مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م) ، ص ٢٤٢ .

تلك الأفعال من سلوكيات الحيوان لا يصح ربطها بالغريزة، ويتعزز هذا المفهوم حين نعلم أن لكل حيوان طبيعته أو شخصيته التي تميزه عن سواه، من حيث تكوينه النفسي وعاداته وطباعه التي تشكلت وفقاً لتجاربه في الحياة والمواقف التي اعترضته فيها . ويظهر هذا التمايز الشخصي بين أفراد الحيوان بشكل جلي بين أفراد فصيلة الثدييات – التي جاءت أكثر أشعار الجاهليين فيها – لأن الغريزة لا تحتل مكانة رفيعة في توجيه سلوكيا ا، لذلك كانت "حياة الثدييات أقل جموداً وفيها مرونة وكل فرد يحور سلوكه نتيجة التجربة الشخصية، وبذلك يكتسب شخصيته " [1]. وستمر بنا في هذا الباب نصوص شعرية ثرة تؤكد هذا القول، إذ يبدو الحيوان فيها شخصية موسومة بطابع الذاتية والتميز، يتصرف بأنماط من السلوك أنأى ما تكون عن البرمجة أو التحكم الغريزي، إذ هي أفعال تتفاوت بتفاوت المواقف، وسلوكيات يطغى عليها الفكر والتأمل، وربما تعددت الحلول فيختار الحيوان من بينها الأصلح والأكثر ضماناً لبقائه، كل ذلك وسواه كثير إنما اكتسبه الحيوان بالخبرة التي تراكمت لديه من أحداث الحياة . وسيتبين لنا من خلال عرض نصوص الشعراء ما أشرنا إليه هنا وما لم نشر إليه من سلوكيات جسدية وقوى نفسية تتسم بالعمق والتعقد، كالتفكير والتذكر والفطنة والفهم والتحليل والتوقع والشك والاستدلال وربط الأسباب بالمسببات، وغير ذلك مما وصفه الشعراء الجاهليون من مظاهر تؤكد أن غالب الأشكال السلوكية لدى الحيوان لا تتصل بالغريزة ولا تنبع منها، بل هي منبثقة عن

---

[1] مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ٢١٩ . وتنظر : ص ص ٢٣٦-٢٣٧ . وينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ١٣٢ .

الخبرة التي شكلتها تجارب الحياة، فصار سلوك الحيوان يتوجه حسب مقتضاها الذي يقيس الموقف القائم على رصيد المواقف والأحداث المكتنـزة في صندوق الخبرة .

(٤)

قامت طائفة من علماء سلوك الحيوان بدراسة حياته وسلوكياته فوجدوها بعد الدرس والتأمل تدور حول ثلاثة محاور رئيسة - أو قل - توجهها ثلاثة دوافع هامة لاستمرار العيش وضمان البقاء هي :

الأول : أن الحيوان يعيش في عالم من الأخطار والمفاجآت، حيث يظل طول حياته مهدداً بالموت أو الافتراس، لذا أمسى هذا الخطر موجهاً لكثير من سلوكياته .

الثاني : أن الغذاء ضروري لاستمرار البقاء، لهذا فإن الحيوان دائم البحث عن طعامه وشرابه في رحلة لا تنقطع، تعترضه فيها صنوف المفاجآت، ويأخذ حيالها ألوان الاحتياطات من الحذر والترقب .

الثالث : أن الحيوان في حاجة ملحة إلى شريك للتناسل لتوطيد بقاءه باستمرار نوعه عبر التكاثر [1] .

هذه المحاور الثلاثة ليست مختصة بالمجتمع الحيواني فحسب، إذ نلفي المجتمع الإنساني متمحوراً حولها أيضاً، إلا أن حاجات الإنسان لا تقف عندها بل تتجاوزها إلى

---

[1] ينظر حول هذه المحاور أو الدوافع الثلاثة : دانييل بريفولت، التطور والسلوك الحيواني، ص ٩٥ . ومونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ١٦ . وجون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢١١ .

أهداف أخرى تتناسب مع تكوينه ومستواه بين أنواع المخلوقات، وقدراته الرفيعة التي أسبغها المولى عز وجل عليه من عقل يستطيع به صناعة الحياة وإعادة إنتاجها .

ونحن في هذا المقام لا تعنينا الموازنة السلوكية بين عالمي الإنسان والحيوان، لكن المهم هو النظر في نصوص الشعراء الجاهليين لتبين مدى دقتهم في الإشارة إلى تلك المحاور أو الدوافع الثلاثة التي تنظم سلوك الحيوان، ونحن لا نريد استباق الحقائق التي ستكشف عنها النصوص، لكننا سنكتفي بالقول : إن الشاعر الجاهلي كان بالغ الدقة في أوصافه التي حوت ما قرره علماء السلوك بل وربت عليه في تصوير كثير من خفايا حياة الحيوان ودقائق عيشه، لأن الشاعر الجاهلي يتميز عن العالم الحديث بمساكنته الحيوان خلافاً للعالم الذي كبلته المدنية والمختبرات فجعلت بحوثه ودراساته عن سلوك الحيوان معتمده على الصور والزيارات السريعة، ورغم هذا فنحن لا نغض من شأن جهود العلماء حديثاً، حيث تظل لها أهميتها في الكشف عن كثير من الحقائق، خاصة حين نجري موازنة بينها وبين ما سجلته عين الشاعر الجاهلي، فنذهل حين تتبدى لنا المطابقة التامة بين أوصاف الشاعر وملحوظات العالم، الأمر الذي يثبت أن الشاعر الجاهلي كان ينعت عالماً حقيقياً . وهذا الأمر - ونعني واقعية التصوير - أكده يوسف خليف إلا أنه اعتذر للشعراء الجاهليين لقدمهم بأن أوصافهم ربما لا تطابق الحقائق العلمية الحديثة، بل ليس من العدل الموازنة بينهما، يقول : "ومهما يكن من أمر هذه الحقائق التي يذكرها الشعراء الصعاليك فليس مما يعنينا هنا مطابقتها أو عدم مطابقتها لما يقرره العلم الحديث الآن، إذ ليس من

الإنصاف أن نتخذ ما وصل إليه العلم التجريبي الحديث من حقائق علمية مقياساً لما يذكره هؤلاء الشعراء القدماء، وإنما حسبنا أن ما يذكرونه كان صدى صادقاً لمشاهد م العملية في حيا م الواقعية، أو لما كان يدور في مجتمعهم من معلومات " [١] . وواضح أن خليف، المشهور بجديته وعمقه، قد قدم لنفسه العذر في عدم تجشمه عناء الموازنة بين مـا ذكـر الشعراء وبين ما قرر العلماء بالحكم بأن هذه الموازنة خارجة عن صراط العدل، وربما كان هذا لخشيته من خيبة نتيجة هذه الموارنة حين يظهر التناقض بين الـشاعر والعـالم، لـذا أعرض عن إجرائها . وقد يكون عشقه للشعراء الصعاليك هو الذي حال دون الإقـدام على موازنة قد تخطئ أقوالهم، وتبعد أوصافهم عن الحقيقة، وليته تقدم خطوة وفتح بـاب الموازنة لتزداد فتنته بشعرائه الذين كانوا يصفون الواقع كما قرر هو، ومن كان يغترف من منهل الواقع فإنه لن يبعد عن الحقيقة، وهو ما سيتأكد لنا في الصفحات القادمة من هـذا الباب . وأين نحن عن مقولة نفيسة للجاحظ قرر فيها بعد الموازنة بين أوصاف الـشعراء للحيوان وأقوال العلماء أن الشعراء لم يخرجوا عن الحقائق العلمية ولم يناقضوا ما أثبـت العلماء، يقـول : " وقل معنى سمعناه في باب معرفة الحيوان من الفلاسـفة وقرأنـاه في كتب الأطباء والمتكلمين إلا ونحن قد وجدناه أو قريباً منه في أشعار العرب والأعراب"[٢] .

---

[١] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي (القاهرة : مكتبة غريب، د.ط، د.ت) ، ص ٢٨٥ .

[٢] الحيوان، ٣ / ٢٦٨ .

وفي الفصول القادمة من هذا الباب سنفرش القول في سلوك الحيـوان وعاداتـه وطباعه محاولين ربط نعوت الشعراء ومشاهد لوحا م بما قرر الباحثون في الحيوان قـديماً وحديثاً لتزداد نصوص الجاهلين إشراقاً، وتفعم النفس سروراً بلذة الاكتشاف الحاصل من التطابق بين القول الشعري والحقيقة العلمية، ما يؤكد أصالة العرب ورياد م العلمية التي ظلت متوارية خلف جدار الزمن .

الفصل الأول

النظام الاجتماعي

(١/١) سلوك التجمع

الحيوان على غرار الإنسان قلما يعيش منفرداً بلا جماعة تنتظمه فيهـا ظـروف اجتماعية ونظم عيش تعد ضرورية للبقاء . وتختلف الحيوانات في طبيعة وعدد تجمعا ـا تلك، فمنها ما يعيش بين جماعات قليلة العدد كالأسود والذئاب والضباع الـتي تـشتهر بالافتراس المعتمد على الترصد والمباغتة، وهذه الطبيعة السلوكية لا يمكـن أن تـنجح في التجمعات الكبيرة . وهناك أصناف أخرى تعيش في تجمعات أكـبر كـالبقر والظبـاء والـحمر الوحشية، وتتسم بكونها آكلة أعشاب، وهدفاً للوحوش المفترسة، لذا فحيا ا في خطر لا ينقطع، فكان هذا سبب تجمعا ا الكبيرة التي ربما وفرت لها شيئاً من الأمـان النابع من كثرة العدد . ونلفي بعض أصناف الحيوان تعيش منفردة بلا تجمـع يحتويهـا

كالوعل الذي يعيش في قنن الجبال لتحقيق أمن يحسه في المرتفعات المشرفة . وكذلك نجد الثور، في حالات معينة، يعيش منعزلاً عن القطيع تحت تأثير ظروف قاسية . أما الطيـور فمنها ما يعيش في جماعات كبيرة كالقطا وصغار الطير، ومنها ما يكون منعـزلاً يرصـد ويترقب كالشذاذ و اللصوص، فمتى ما سنحت فرصة هوى مسرعاً يقتل ويفترس .

إذن فالتجمع سلوك شائع في ضروب كثيرة من الحيوان، حيث ينجذب الحيـوان لبني جنسه، ويعيش معه في تجمعات تختلف قلة وكثرة، وتأتلف في إلحـاح الحاجـة إلى تكوين جماعي، وهي الحاجة عينها التي يلمسها الإنسان، قال الله تعالى : (وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم)[١]. وقد " أدرك البيولوجيون منذ زمـان بعيد وجود درجة عالية من التنظيم الاجتماعي في أنواع معينة من الحيوان ... حتى أكثـر الحيوانات بدائية وفردية تميل إلى تكوين جماعات بقصد الحمايـة المـشتركة في بعـض الظروف المعينة، وإن سلوكها ليعتبر عند هذا الحد سلوكاً اجتماعياً " [٢]. إذن فتحقيـق الأمان كما في هذا النص هو الدافع لسلوك التجمع، لذا أكثر ما تجد هذا السلوك ظهوراً في الفصائل التي تشكل فرائس للسباع كالبقر والظباء، ودليل هذا أنك لا تجد الـشعراء الجاهليين يشيرون لهذا الصنف من الحيوان إلا وهو منظوم في قطيع بـسبب دوام تهديـد الخطر وحاجة أفراده إلى الإحساس بالأمن الذي ربما كانت الكثرة دافعاً للشعور به :

---

[١] الأنعام، ٣٨ .

[٢] جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢٣٦ وينظر : إبراهيم سليمان عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان (القاهرة :دار هبة النيل للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م) ، ص ١٧٣ .

فعن لنا سـرب كأنّ نعاجـه عذارى دوارٍ في المُلاءِ المُذيل
فأدبرنَ كالجَـزع المفصل بينه بجيدٍ معم في العشيرةِ مخول (٣)

وتبدي نصوص الشعراء الجاهليين هذا الضرب من التجمع سلوكاً دائماً لا ينفك البقـر ملتزماً به سواء في حالات الرهبة أو في ظروف الأمن والدعة، ما يشير إلى أن هذا الالتحام طبيعة مستمرة وليست عارضة تمليها أحوال الخطر . تأمل هذه اللوحة الشعرية التي يظهر البقر فيها ملتحماً رغم كونه في أمن وخصب وسكينة :

والدهر لا يبقي على حدثانِهِ بقـر بناصِفَةِ الجَـواءِ ركود
ظلت ببلقعةٍ وخبتٍ سملِق فيهـا يكـون مبيتها وترود (١)

ولا يفوتك ما في هذا النص من الإشارة إلى طول مدة التجمع في هذا الموضع الذي يسكنه القطيع، فكأنه اتخذه موطناً له، فيه يقطن، وحوله يرتع، ثم إليه يؤوب، وفيه يخدع، تجـد هذا في قوله : (فيها يكون مبيتها وترود) .

وأكثر ما نلقى إشارات الشعراء إلى انتظام البقر في قطعان متماسكة عند حديثهم عن الأطلال، حيث تجد جماعة البقر قد استوطنت المكان بعد رحيل الجماعـة البـشرية، فأخذت ترتع فيه وتتمدد آمنة مطمئنة :

ـ لمـن الديار عفـونَ بالحبس آياتهـا كمهـارق الفُـرس

(٣) لامرئ القيس، ديوانه، ص ٢٢ . دوار : صنم لأهل الجاهلية . الملاء : الملاحف . المذيل : الطويل المهـدب . الجزع : الخرز . بجيد معم : أي بعنق صبي كريم العم والخال .

(١) لقيس بن عيزارة، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج (القاهرة : مكتبة دار العروبة، د.ط، د.ت) ، ص ٥٩٩ . الناصفة : المطمأن من الأرض . البلقعة : التي لا شيء ا . الخبت : ما اطمأن من الأرض . السملق : الأرض المستوية التي لا نبت فيها .

لاشيءَ فيهــا غير أصــورةٍ سفْع الخدودِ يلُحن كالشمس[٢]

ـ عفا الروض بعدي من سليمى فحائلُه فبطن عِنانٍ روضه فأفاكــ ـلُه

وتمشي ا عيــن النــعاج كأ ا نبيطٌ،توافي الحج، حانت منازلُه [٣] ...

ومن اللافت أنك لا تجد الشعراء يشيرون إلى استيطان قطعان الحُمر الوحشية في الأطلال، إذ لا تجد فيها غير قطعان البقر، وربما أشار الشعراء في حالات نادرة إلى بعض الــسباع . ومرد هذا الملمح يعود إلى التفاوت بين الحُمر والبقر من الناحية الخَلْقية وخاصة تكــوين الأظلاف ومدى صلابتها، فأظلاف البقر أكثر ليناً لذا كانت المناطق الرملية مناسبة للــين أظلافها حيث تسير فيها بسهولة دون أن تؤثر فيها، أما الحمر الوحشية فأظلافها شــديدة الصلابة لذا فهي لا توجد إلا في الأراضي الصلبة ذات الحجارة التي لا تؤذيهــا لــصلابة أظلافها ومقاومتها للحصى، وحيث إن البشر لا ينــزلون إلا في المواضع الرمليــة ألفينــا البقر دون الحمر تخلفهم على أطلالهم، لمناسبة هذه المواضع اللينة لأظلاف البقر دون الحمر الوحشية . وأنت تجد دليل صلابة المواقع التي تكون فيها الحمر حين يصور الشاعر هرب الحُمر من القانص حيث يذكر ارتفاع الغبار وتطاير الحصى بأثر شدة وقع أرجل الحمر ما يؤكد أنا في أرض غليظة صلبة :

---

[٢] للحارث بن حلزة، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة : دار المعارف، ط٦، د.ت) ، ص ١٣٢ . آيا ا : أعلامها . كمهارق : جمع المهرق وهي الصحف . الأصورة : جمــع صوار وهو القطيع من البقر . السفع : السود . كالشمس : أي لبياض ظهورها .

[٣] للمخبل السعدي، ينظر : الأخفش، الاختيارين، تحقيق : فخر الدين قباوة (بيروت : مؤسسة الرســالة، ط٢، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م) ، ص ص ٣٩٣-٣٩٤ . حائل وبطن عنان والأفاكل : مواضع . العين : العظام العيــون . النعاج : البقر . والبيتان ضمن شعره ا موع ص ١٢٩ برواية مختلفة . وينظر في المعنى ذاتــه: المفــضل الــضبي، المفضليات، ص ٤٠٥لخراشة بن عمرو العبسي . و ص ٤١٣ لعوف بن عطية .

كأ ما إذا علَـوا وجيناً ومقْطَـع حرةٍ بعثا رِجاما
يثيران الجنادلَ كابياتٍ إذا جارا معاً وإذا استقاما (١)

إن من يتتبع النصوص الشعرية التي تبرز سلوك التجمع عند الحيوان لا يجد فيها أية إشارة إلى صراع أو نزاع بين أفراد القطيع، فلا ترى غير تجمع مسالم ورعي مشترك حتى كأن الأفراد أسرة متماسكة يشيع فيها الود وتغلب عليها الألفة, وهذا التواصل الاجتماعي صفة مطردة في الحيوانات ذات الطابع الاجتماعي، حيث " يتودد الحيـوان الاجتمـاعي الذي يعيش مع أقرانه إلى أفراد جماعته حتى إذا كانت لا تربطه ا أواصـر القـربى ... وتعاشر الحيوانات الاجتماعية بعضها البعض، ويكون بعض هذه العلاقات قائماً على الود المتبادل ... وتوحي هذه السلوكيات بأن الحيوانات، على غرار البشر، تتـصرف علـى أساس المشاعر بدلاً من غريزة البقاء " (١).

وليس سلوك التجمع مقصوراً على البقر والظباء والحُمر، فمادام أنه يحقق للحيوان بعض الحاجات، وعلى رأسها الأمن والانتماء، فإن هذا السلوك يشيع في ضروب أخرى من الحيوان أشار إليها الشعراء الجاهليون، كالطير مثلاً، فكثير من أصنافه لا يمكنـها أن تعيش منفردة إذ لابد لها من سرب تنضم إليه لتحس بالأمن والحماية، وقد أشار الشعراء إلى تجمع الطير في حالات عدة, في حال طيرانه، وفي حال نزوله، وفي حال مبيته، ما يشير

---

(١) لصخرالغي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٢٩٠ . الوجين : الموضع الغلـيظ المرتفـع . الحرة: الحجارة السود، ومقطعها أي حيث تنقطع . الرجام : حجارة مجموعة . الجنـادل : الحجـارة . كابيات : منتفخات عظام . وينظر في هذا المعنى : شعر المخبل السعدي، ص ١٢٦ . وشعر ربيعـة بـن مقروم، ص ٣٦٨ .

(١) جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة "الحياة الانفعالية عند الحيوان"، ص ١٥٣-١٥٤ .

إلى أن سلوك التجمع طبيعة دائمة لا ينفك عنها الطير في كافة حالاتـه . ونـشير إلى أن غالب إشارات الشعراء لأسراب الطير جاءت في سياق تشبيه الجيش ا :

ـ كأن السرايا بين **قـو وقـارةٍ** **عصائـب طيرٍ ينتحين** لمشربِ [٢]

ـ دلُـق الغـارةٍ في **إفـزاعهـم** **كـرعال الطـير أسـراباً** تمر [٣]

ـ وخيلٍ كأسرابِ القطا قد وزعتها **لهـا سبـلٌ فيه المنيةُ تلمـع** [١]

ولم يكن الواحد من أفراد السرب متراخياً في اللحاق بجماعته، بل كان جـاداً في الانضمام إليه حتى إنك ترى جماعة الطير كتلة واحدة في طيرانا . وقـد صـور بعـض الشعراء الجاهليين ما يؤكد حرص الطائر على التعلق بجماعته، إذ تراه جاداً في طيرانه لئلا يكون واقعاً في آخر السرب، حتى إذا تقدم عليه بعض أقرانه استفرغ الجهد في اللحـاق والتقدم، وشاهد هذا تجده في هذين النصين اللذين يصف أولهما ناقة والثاني ينعت فرساً، وقد شبها هذين المركبين في سرعتهما واندفاعهما بقطاة باذلة نااية سرعتها لتلحق سر ا الذي تقدم عليها قاصداً نحو الماء بعد أن أضحت هي في آخره :

---

[٢] لعنترة، ديوانه، ص ٢٧٨ . ينتحين : يقصدن .

[٣] لطرفة بن العبـد، ديوانـه، تحقيـق : إبـراهيم عوضـين (القـاهرة : مكتبـة الأنجلـو المـصرية، د.ط، ١٣٧٨هـ/١٩٥٨م)، ص ٨٥ . دلق : جمع دلوق وهو المتقدم المسرع إلى الغـارة . إفـزاعهم : إسـراعهم إلى المستغيث م . كرعال الطير : جماعا ا .

[١] مع بن هلال، ينظر : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق : أحمد أمين وعبد السلام هارون (بيروت : دار الجيل، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م) ، ص ٧١٥ . قد وزعتها : كففتها عن التعجل، أو أعدد ا وجهز ا . السبل : المطر . وينظر في هذا المعنى : شعر ربيعة بن مقروم، جمع وتحقيق : نوري حمودي القيسي (بغداد : مجلـة كليـة الآداب، جامعة بغداد، ع١١، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م) ، ص ٣٥٢ . والخنساء، ديوانا، تحقيق : إبراهيم عوضـين (مصر : مطبعة السعادة، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م) ، ص ٢٤١ .

ـ ترقى وتطعن في العِنان وتنتحي   وِرد الحمامــةِ إذ أجد حمامها[٢]

ـ ينازعــن الأعنــةَ مصغيــاتٍ   كما يتفــارطُ الثمــد الحمام[٣]

وتشي لفظتي (أجد) في البيت الأول، و(يتفارط) في البيت الثـاني بحالـة التـسابق والحرص على عدم التخلف عن السرب بدافع سلوك التجمع الكائن في طبيعة هذا الطير . وإذا ما حصل أن ضلت القطاة سربها أو فُرق بينها وبينه فإنها لشدة تعلقها بـه تجِـد في نفسها أبلغ الوجد، فتظل تئن وتصيح طالبة سربها، لأن ضياع أقرانها نذير شؤم يتهددها، لأن التجمع لهذا الطير ضمان للحياة وتوفير للأمن، لذا كان فقده دافعاً للنوح والبكاء :

وسِربينِ كُدريينِ قد رعت غُدوةً   علــى المــاءِ معــروف إلي لُغاهما

إذا غــادرا منــه قطاتين ظلتــا   أديــم النهــار تطلبان قطاهما [١]

هكذا يكون القطا في ائتلافه حال طيرانه وتنقله وقت النهار، أما عند انـسدال خيـوط الظلام فإنه يكون أشد تلاحماً لانعدام الرؤية في هذا الوقت، ولكون الليل مظنة الخطر، لذا كان التجمع مهوناً على النفس وخز ما تحس من إيحاء الظلام، ومن اللافت أن القطا حين ينـزل متهيئاً للمبيت عند الغروب يأخذ في الصياح وكأنه ينادي بعضه بعـضاً قاصـداً التجمع لئلا يضل أحد أفراد السرب :

---

[٢] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣١٧ . ترقى : ترفع رأسها، يريد ناقته . تطعن في العنان : أي تمـده وتبـسط في السير . تنتحي : تقصد .

[٣] لبشر بن أبي خازم، ديوانه، تحقيق : عزة حسن (بيروت : دار الشرق العربي، ط٢، ١٤١٦هـ ـ/١٩٩٥م) ، ص ٢١٤ . مصغيات : المصغي من الخيل المميل رأسه وذلك إذا اشتد عدوه . يتفارط : يتسابق . الثمد : ركايـا يجتمع فيها ماء المطر .

[١] للشماخ بن ضرار، ديوانه ص ص٣١١ ـ ٣١٢ . كدريين : مثنى كدري وهو ضرب من القطا . أديـم النهار: بياضه .

متى ما تشأ تسمع إذا ما هبطته تراطن سِربٍ مغرب الشمس نازل (٢)

وحين تقف عند لفظ (تراطن) تجدها رغم قلة عدد حروفها كثيفة الدلالة على موقف مستمر يتكرر بين أفراد السرب في التنادي حتى يتأكد التجمع قبل اشتداد الظلمة التي باكتمالها ينقطع التراطن ويحل الصمت بعد أن اطمأن السرب لتراص أفراده، وفي الشعر الجاهلي ما يؤكد هذا التجمع حال المبيت، وهو تجمع يعد من صميم حاجات الطير، فبه يحقق شرط بقائه ويسكن خوفه :

ومسارب كالزوج رشح بقلها صهب دواجن صوبهن مديم
قد قدت في غلس الظلام وطيره عصب على فنن العضاه جثوم (١)

ويظل الطير في مبيته ساكناً لا يتحرك حتى يدبر الليل، إلا أن تفزعه حركة أو جلبة قبل انبلاج الفجر فإنه يهب مولياً خشية الأذى، ويكون هروبه هذا هروباً جماعياً فتراه ينتقل بجمعه من موضع إلى آخر دون أن يذهله الفزع عن ضرورة الالتئام، ولذا كان تحرك الطير ليلاً نذيراً للبشر الحالين بقربه من خطر جيش زاحف إليهم أو عدو يبغتهم، فيسارعون إلى الاستجابة لهذا النذير بالتهيؤ واليقظة :

كما قالت فتاةُ الحي لما أحس جنانها جيشاً لُهاما
لوالِدِها وأرأته بليلٍ قطاً ولقل ما تسري ظلاما

---

(٢) لكعب بن زهير، ديوانه، صنعة أبي سعيد السكري (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٣، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص ٩٣، والضمير في (هبطته) راجع إلى طريق يصفه .

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٣١ . المسارب : المراعي . الزوج : النمط، شبهها به . البقل : الكلأ . رشح : أنبت وربا . صهب : سحابات . داوجن : مقيمات في ذلك الموضع . صوبهن مديم : أي مطرهن مديم . الفنن : الغصن . العضاه : ما عظم من الشجر وله شوك . جثوم : واقعة على الشجر لم تصبح فتطير .

ألست ترى القطا متواتراتٍ   ولو ترك القطا لغفى وناما [٢]

وإذا كان سلوك التجمع طبيعة مطردة في أصناف كثيرة من الحيوان، فهل كـان ينطوي ذلك التجمع ـ سواء كان قطيعاً أوسرباً ـ على علاقات خاصة بين أفراد ذلك الجمع، كأن يكون بين فردين منه صلة متينة يصح معها جعلهما زوجين يمكن أن ينـتج عنهما أسرة حيوانية ؟ هذا ما سيكشف عنه الحديث التالي .

*****

(٢/١) الأسرة الحيوانية

يمر المتجول في معرض الشعر الجاهلي بلوحات شعرية تظهر الذكر والأنثى مـن فصيلة حيوانية ما مجتمعين في ود وألفة، وقد يكون للذكر عدد من الإنـاث، أو يظهـر مكتفياً بواحدة فقط، ما يشي بأن هذا التجمع المحدود يشكل أسرة حيوانية . ويتأكد هذا المشهد حين تجد الذكر والأنثى معهما صغارهما بأسنان مختلفة، وقد لا يكون مع الـصغار سوى الأنثى فقط . ولما كان من المشروع تسمية هذا الضرب من التجمع عائلة حيوانية، فإن من الجائز أيضاً إطلاق لفظ الزوجين على الذكر والأنثى، ونعت الذكر الذي يـرتبط بعدد من الإناث بأنه متعدد الزوجات . ويجدر التنبيه هنا بأننا لا نقصد بـ (الزوجين)

---

(٢) للخرنق بنت بدر بن هفان، ديوانا، تحقيق : حسين نصار (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٢، ١٤١٦ هـ/ ١٩٩٦م) ، ص ٣٨ . اللهام : الكثير . ويروى الشطر الأخير من البيت الثالث : "ولو ترك القطا ليلاً لناما " .

مفهوم العدد بل نعني به الذكر والأنثى اللذين تجمعهما علاقة زواج يرتبطان ا مدة تطول أو تقصر حسب طبيعة الحيوان وعاداته, إذن فالزواج بمفهومه الإنساني وما يعترضه مـن ظروف تعمل على استمراره أو انقطاعه هو قائم في المملكة الحيوانية، إلا أن ظروف بقائه أو انقطاعه بين فصائل الحيوان محكومة سلفاً بالعادة والطبيعة . " فمن الحيوانات ما يتزاوج من أجل استمرار الحياة ويتلازم طالما بقي على قيد الحياة، ويتزاوج بعضها لموسم واحد، ويتزاوج البعض الآخر وينفصل على الفور" [١].

وتعرف بعض أنواع الحيوان الزواج المنظم الذي هو أقرب ما يكون إلى مفهـوم الزواج البشري، وهو الذي يتصف بالدوام وتوزع المهام بين الذكر والأنثى، وفيه يقـوم كل من الزوجين بعين ما يقوم به الزوجان من البشر، " فهناك أنواع مختلفة يتخذ الترابط بين الذكر والأنثى فيها طابعاً أكثر دواماً، ويقوم الذكر بدور حامي العائلة، وهذه الحالـة غالباً بين الحيوانات ذوات الأربع ... وفي مثل هذا الحالات لا يبقى الـذكر مـع أنثـاه وصغيره فحسب بل يعنى ما " [١] .

وقد رسم شعراؤنا الجاهليون لوحات عدة تصور ارتباطاً ثنائياً بين ذكر وأنثـى، خاصة الحمار الوحشي وأتانه، حيث يظهر شديد المحافظة عليها، يحوطها ويذب عنـها،

---

[١] جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان" ، ص ١٦١ .

[١] إدوارد وستر مارك، قصة الزواج، ترجمة : عبد المنعم الزيادي (القاهرة : مكتبة نضة مصر، د .ط، د . ت) ، ص ص ٨-٩ .

وحتى لو أبت أو تمنعت عليه فإنه لا يتراجع بل يزداد إصراراً على صيانتها، لأنه يعرف من الأخطار والمفآجات ما لا تعرف هي :

ـ أذلك أم خميص البطن جأب   أطاع له النواصف والكديد
يقـلب سمحجاً فيـها إباءٌ   على أنْ سوف تأتي ما يكيد [٢]
ـ دعها وسل الهم عنك بجسرةٍ   تنجـو نجاءَ الأخدري المفردِ

كمصلْصلٍ يعدو على بيدانةٍ   حقباءَ من حمر القَنان مشردِ [١]
ـ فلها هباب في الزمـامِ كأ ا   صهباءُ خف مع الجنوبِ جهامها
أو ملْمِـع وسقَت لأحقب لاحه   طَرد الفحول وضربها وكِدامها [٢]

ويتضح جلياً من النص الأخير الدور الدفاعي الذي يضطلع به الذكر لحماية أنثاه، حيـث انطبعت على جلده آثار عراكه مع الفحول لحماية حريمه ومنعها من المـساس بأتانـه أو الاقتراب منها .

---

[٢] للأعشى، ديوانه، تحقيق : محمد محمد حسين (بيروت : المكتب الـشرقي، د.ط، ١٣٨٨هـ ـ/١٩٦٨م) ، ص ٢٦١ . أذلك : أي ذلك الثور الذي انتهى من وصفه شبيه ناقتي أم هذا الحمار . خميص : ضـامر . جـأب : غليظ . النواصف : جمع ناصفة وهي مجرى الماء وما اتسع من بطن الوادي . الكديد : الوادي المتسع . السمحج : الطويلة الظهر يعني أتانه . يقلبها : يوجهها حيث يشاء . إباء : امتناع . ما يكيد : ما يريد ويدبر .

[١] لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٧٠ . الجسرة : الناقة الطويلة أو الجسور على السفر . الأخدري : العـير . المفرد : الفرد لأنه وحده . كمصلصل : أي كعير مصوت . البيدانة : الأتان . الحقباء : التي في موضع الحقيبة منها بياض .

[٢] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٤ . فلها : أي ناقته . هباب : نشاط . صهباء : سحابة . الجهام : الـسحاب الذي لا ماء فيه . الملمع : الأتان التي استبان حملها . وسقت : حملت . لاحه : غيره . وللاستزادة ينظر : ربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٦٧ . وبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٨١ . والنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١١٧ . والأعشى، ديوانه، ص ١٥٥ . والمخبل السعدي، شعره، جمع وتحقيق : حاتم الضامن (بغداد : مجلـة المـورد، مـج٢، ع١، ١٩٧٣م) ، ص ١٢٦ .

ويبدو أن الأتان التي ينفرد ا الحمار أتان محببة إلى نفسه، ما يشي أن اقترانه ا لم يكن اقتراناً عشوائياً، بل سبقه فحص وتأمل في مجموع الأتن، ثم موازنة واختيار :

أتيـك أم سمحـج تخيرها عِلْج تسرى نحائصاً شسباً
فاختار منها مثل الخريدة لا تأمن منه الحِـذار والعطبا (٣)

و(الخريدة) في اللغة هي الفتاة البكر التي لم تمس قط، وهي اللؤلؤة قبل ثقبها، وكـلا المعنيين يدلان على الحسن والجمال، وإذا كانت أتان هذا الحمار مثل الخريدة فـإن هـذا يؤكد أهليتها للانتقاء من بين جماعة الأتن .

وذهب بعض الدارسين إلى محاولة الكشف عن سر اقتصار الحمـار علـى أتـان واحدة، إذ الغالب أن يكون لديه بضع من الأتن كما صوره كثير من الشعراء وأيده العلم الحديث، إلا أن الحمار يقتصر على واحدة أحياناً إذا كان فتياً حديث البلوغ قليل الخبرة، كما يذهب إليه صاحب هذا الرأي، يقول من خلال وقفته الطويلة عند همزية زهير بن أبي سلمى : " هكذا نرى زهيراً يجعل لهذا الحمار أتاناً واحدة، والسبب قـد اتـضح الآن ولاشك، وهو أنه يصف حماراً أول ما بلغ وصار يستطيع الزواج، فيبدأ في اسـتخلاص أنثى واحدة، وفيما بعد حين يزداد قوة وخبرة ستتبعها إناث أخريـات "!! (١). والـدليل الذي يعتمده هذا الدارس في الحكم على حداثة سن حمار زهير ونقص خبرته هو أن مورد

---

(٣) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٢٨ . السمحج : الطويلة الظهر . تسرى : تخير خيارها . نحائص : أتن حوائـل . شسبا : ضامرة .

(١) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت)، ص ٤٨٢ .

الماء الذي ساق أتانه إليه كان مورداً ناضباً لا ماء به، ولو كان مكتمل السن ناضج الخبرة لكان ما يسوقها إليه من الموارد غنياً بالماء !! والحقيقة أن هذا الرأي الذي يجعل الإخفاق في الورد دليلاً على صغر السن وضعف التجربة رأي لا يثبت حين ننظر نتيجة الـورد في النصوص التي سقناها سالفاً والتي اقتصر الحمار فيها على أتان واحدة، حيث يظهر الحمار ناجحاً في سوق أتانه إلى موارد غزيرة بالماء سوقاً يتضح من خلاله اكتناز الخـبرة وتمـام الحكمة . فالحكم بحداثة بلوغ الحمار الوحشي حين يبدو منفرداً بأتان واحدة حكـم لا يستقيم مع النظر في النصوص المشا ة لنص زهير .

وحين نستأنف الرحلة في ربوع الشعر الجاهلي بحثاً عن لوحات الأسرة الحيوانية نعثر على لوحة تعد من أنفـس – بل أنفس – اللوحات المرسومة للحيوان في عائلته، حيث تميز الشعراء في نحتها ودقة تصويرها، حتى إنا لتروعك بحسنها وإبداعها لحد تتحول معه الحروف والكلمات إلى مشاهد طبيعية، تخال أنك تراها بعينك وتتقراها بيدك، ونعني ذه اللوحة لوحة الظليم وأنثاه . وما يميز هذا الضرب من لوحات الأسر الحيوانيـة أنـا ترفع الحجب عن طبيعة الصلة بين الظليم والنعامة فتنكشف للناظر ألوان من علاقات الود والحب، حيث تفيض العلاقة بينهما ألفة وحناناً، هذا عدا ما ينبجس من الظلـيم/ الأب والنعامة /الأم على بيضهما وصغارهما من مشاعر الأبوة العطوفة، والأمومة الحنونة .

وحيث إن فصيلة النعام معدودة في الطيور، فإن مما تختص به الأسرة من بعض أصناف الطير أن علاقة الذكر والأنثى تظل علاقة دائمة تتصف بالالتحام وشدة الترابط، فـ " الذكر والأنثى من الطير يتلازمان لا في أثناء تربية صغارهما فحسب، بل وبعد ذلك ... وأغلب الطيور تبقى على التزاوج حتى يموت أحد الزوجين، [حتى قيل] إن الزواج الأصيل لا يوجد إلا بين الطيور" [1]. والمقطع الأخير نص عليه الجاحظ قديماً بقوله: " وليس الزواج إلا في الإنسان والطير" [2].

والسبب الذي يحكم الوشيجة بين الأبوين من الطير أن نتاجهما يخرج في هيئة بيض خلافاً للحيوانات الثديية، والبيض يتطلب رعاية شاقة لا يطيقها أحد الطرفين بمفرده، " إذ إن الدفء المستمر ذا الدرجة التي لا تتغير هو أول ما يتطلبه نمو الجنين في البيضة والمحافظة على الصغار، ولهذا تريد الأم دائماً مساعدة الأب الذي يمدها بالضروريات، ويحل محلها أحياناً في الرقود " [1]. ولهذا كانت الوشيجة بين الظليم والنعامة كما يحدثنا الشعراء بالغة المتانة، حيث يظهر الذكر متعلقاً بأنثاه أشد التعلق، وكذلك نجد الأنثى مجتهدة في ملازمته، حتى كأنما زوجان من البشر ائتلفا في ود وحنان، وهذا ما لمسه بعض الشعراء من اجتماع الظليم ونعامته فنعتوا الذكربأنه (زوج) النعامة، وشبهوهما برجل وامرأة من الناس :

---

[1] إدوارد وستر مارك، قصة الزواج، ص ص ٧- ٨ .

[2] الحيوان، ١/ ١٩٤ ، ثم كرره في ٦٩/٧ .

[1] إدوارد وستر مارك، قصة الزواج، ص ١٠ .

أفتلك أم ربداءُ عاريةُ النسا زجاءُ صادقةُ الـرواحِ نسوف
ظلت تراعي زوجها وطَباهما جزع قد امرع سربه مصيوف
وكأنها نوبيةٌ وكأنــــــه زوج لها من فوهِـها مشعوف [٢]

ولعل المتأمل لا تفوته إشارة الشاعر إلى أن المودة بين الظليم والنعامة ليست صادرة مـن أحد الطرفين فقط، بل هي إحساس مقسوم بينهما يجده كل منهما لصاحبه، فـالأنثى في هذا النص (تراعي زوجها) والزوج (مشعوف) أي محب لها لا يكاد يفارقها .

هذه المشاعر من الظليم لأنثاه تجسدت لواصف آخر فرآها شبيهة بما يجده الإنسان في نفسه تجاه عشيقته حين يكون مفتوناً ا فيوصف بأنه (كلف) بصاحبته، وهذا النعت نفسه هو ما فسر به الشاعر موقف الظليم من النعامة حين رأى منه الحب والافتتان :

أفذاك أم صعلٌ كأن عِفَاءَه أوزاع ألقــاءٍ علــى أغصان
كَلِف بعاريةِ الوظيفِ شِمِلةٍ يمشي خلالَ الشري في خِيطان [١]

ويظل الذكر مخلصاً لأنثاه حين يضمهما جمع من النعام، إذ لا ينصرف لغيرها من الإناث، فهي همه وشغله، ولو كثرت الخيارات فلن تتمكن من إذابة حبه :

وكأنه هِقْــلٌ يبــاري هِقْلةً رمــداءَ في خِيطٍ نقانق أرمدا [٢]

---

[٢] لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ١١٩ - ١٢٢. أفتلك : أي أتلك الأتان أشبهت ناقتي أم هذه . ربداء : يعني نعامة، والربدة بياض إلى سواد . النسا : عرق يجري في الفخذ إلى الساق . الزجاء : واسعة الخطـو . النـسوف: السريعة التي تنسف الأرض برجلها . طباهما : دعاهما . الجزع : ما انثنى من الوادي . أمرع : كثر . سربه : نبته . مصيوف : الذي أصابه مطر الصيف . المشعوف : الإلف الذي لا يفارق .

[١] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ١٤٧- ١٤٨ . أفذاك : أي أفذاك الثور يشبه ناقتي أم هذا . صـعل : يريـد الظليم، والصعل الدقيق العنق الصغير الرأس . عفاءه : ريشه . أوزاع : قطع . ألقاء : ما ألقي من شيء فهو ألقاء . شملة : سريعة . الشري : شجر الحنظل . خيطان : جمع خيط وهو الجماعة من النعام .

وهذا الاتصال الوثيق بين الظليم وأنثاه شيء ظاهر في سلوكه منغرس في طباعه، لذا كان " أهم ما يميز حياة النعام من وجهة نظرنا نحن البشر هو التحاب التام والمودة الكبرى بين ذكر النعام وأنثاه . وذكر النعام ليس متعدد الزوجات مثل حمار الوحش وحيوانات أخرى كثيرة، بل يتخذ أنثى واحدة يقتصر عليها ويخلص لها طول حياته " (٣) .

وعبر ممرات نصوص الشعراء نقف عند شرفة رحبة تتيح لنا الاطلاع على نتيجـة ذلك الإخلاص من الظليم لأنثاه، وما تنطوي علية حيا ما من الملاطفة والمودة، حيـث تستوقفنا مشاهد عدة نرى فيها ثمرة ركني أسرة النعام حين نرى لهما عشاً يتراص البيض فيه، فيكون هذا النتاج هو هم الأبوين وشغلهما، فهما في انتظار حياة جديـدة مفعمـة بالسعادة تنبع من رحم هذا البيض، لذا لن يصرفهما عن هذا العش لهو، ولن يصدهما عنه شاغل حتى ولو أخصب المرعى واخضرت الأرض فلن يذهلـهما هـذا النعـيم عـن مسؤوليتهما في تعهد البيض وحسن القيام عليه :

ظـلا بأقـريةِ النفـاخ يومهمـا يحتفـران أصـولَ المغدِ واللصفَا
والشري حتى إذا اخضرت أنوفُهما لا يألـوان مـن التنـومِ ما نقَفَا
راحا يطـيران معوجين في سـرعٍ ولا يريعـان حتى يهبطَـا أنفَـا (١)

---

(٢) للأعشى، ديوانه، ص ٢٦٥ . كأنه : الضمير راجع لبعير الأعشى . هقل : ظليم . رمداء : رمادية اللـون . نقانق : جمع نقنق وهو ذكر النعام . أرمدا : رمادي اللون .
(٣) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٣٨١ .

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ٨٤ - ٨٥ . النفاخ : موضع . الأقرية : مسايل المـاء إلى الريـاض . المغـد واللصف والشري والتنوم : ضروب من النبت . لا يألوان : قال الأصمعي : لا يألوان أن يلقيـا في أفواهمـا ممـا

انظر إلى أصناف الطعام في هذا الموضع الخصيب : (المغد، اللصف، الشري، التنوم) هذا التنوع يغري النفس بالإقامة، فتنشد إلى هذا الخصب حتى ربما لا تطيق فراقـه، وحـين نلتفت إلى هذا الأسرة الصغيرة ذات العش والبيض نجدها لم تستجب لإغراء المكان، فبعد أن أخذت نصيبها منه ـ (حتى إذا اخضرت أنوفها) ـ غادرته مغادرة لم يبـد منـها تردد، بل بدت منها العجلة في الانصراف ـ (راحا يطيران معوجين في سرع) ـ ـ لأن أمامهما مسؤولية تنتظرهما، عش يحتاج إلى صيانة، وبيض ينتظر الدفء والحضن، فهمـا يتزودان من حياة هذا المكان لتعينهما على إنتاج حياة جديدة، أي هما يستهلكان شـكلاً من أشكال الحياة، ويسهمان في صناعة شكل آخر منها .

وتعد ظلمة الليل خطراً على زوجي النعام حين تنسدل خيوطها وهما بعيدان عـن عشهما يرعيان، لأن الرؤية بعد تولي النهار تضعف لديهما، فربما لا يستطيعان الاهتـداء فيضلان، لذا تجدهما حين تشرع ظلمة الليل في مزاحمة النهار يبادران مسرعين إلى عشهما:

ـ وكأ ا ذو جـدةٍ غِبّ السرى أو قارح يتـلو نحائـص جددا
أو صعـلةٌ بالقارتينِ تروحـت ربـداء تتبـع الظليم الأربـدا
يتجـاريان ويحسبـان إضـاعةً مكْثَ العشاءِ وإن يغيما يفقِدا (١)
ـ حتى إذا أفِـد العشـي تروحا لمبيـتِ ربعِي النتـاج هِجان (٢)

يأكلان. نقفا : يقال نقف الظايم الحنظل إذا كسر عن هبيده لاستخراج لبه . معوجين : منحرفين نحو بيضهما . لا يربعان : لا يرجعان .

(١) للأعشى، ديوانه، ص ٢٦٥ . كأنا : الضمير راجع لناقته . الجدة : العلامة في ظهر حمار الوحش . القـارح : وصف للبعير في سن التاسعة استعاره للحمار الوحشي . النحائص : جمع نحوص وهي الأتان لا ولد لها ولا لـبن . صعلة : صغيرة الرأس .

ومن طبيعة بيض النعام أنه لا يفقس في وقت واحد أو يوم واحد، فتجد بين البيض أيامـاً في التفقيس، ما يجعل العش محتوٍ على بيض قد شارفت حياته على الظهور، وفراخ تصوت وتنقر ما تتوهمه طعاماً. وحين تبلغ أسرة النعام هذه المرحلة تكون في حاجـة إلى عنايـة مضاعفة، لما تحتاجه الفراخ من الرعاية والإطعام، وما تتطلبه حال تفقيسها مـن المعونـة لمساعد ا على التخلص من حبسها, ولهذا فإن الأبوين قلما يغادران العش عند بلوغه هذا المستوى . وهذا ما يؤكده الشعر الجاهلي حيث يظل أحد ركني الأسرة – وهو النعامـة غالباً – ملازماً للعش لا يبرحه، إذ كيف يفرطان في مسؤوليتهما وقد ظلا وقتاً طـويلاً يترقبان هذه اللحظات . ومن الغريب أن يدع الزوجان العش وهو في مرحلـة التفقـيس الحرجة، لكن التفريط يحصل في أسرة النعام كما يحصل في أسر كثير من البـشر، إلا أن حصوله بين النعام أقل بكثير، فقد يهد الأبوين الجوع، والمرعى خصيب زاهٍ، فلا يطيـق الظليم ونعامته الصبر أمام هذه المغريات فينطلقان مستجيبين لها، ثم تتذكر الأنثى بيـضها بعد أن دنا المغيب فتهب آيبة بأقصى ما تستطيع من العدو، حتى إذا وصلته وجدت فرخاً قد تحرر من قيده فأخذ يصيح بحثاً عمن يحل له لغز الكون ويكشف له أسرار الحياة :

فتذكرت ثقـلاً رثيداً بعدما ألقت ذُكـاءُ يمينها في كـافر
طَرقَت مراوِدها وغرد سقْبها بالآءِ والحـدجِ الرواءِ الحادر
فتروحا أصـلاً بشد مهذِبٍ ثر كشؤبـوبِ العشِـي الماطر

---

(٢) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٤٩ . أفد العشي : عجل عليهما . لمبيت ربعي النتاج : يعني بيضهما . هجـان : أبيض .

فبنت عليهِ مع الظلامِ خِباءَها   كالأحمسيةِ في النصيفِ الحاسرِ [١]

لا تخفى على المتأمل حالة الفزع التي أصابت بطلي اللوحة من أن يضيع مستقبلهما الذي يصنعان بسبب تفريطهما واستجابتهما لدواعي الطبيعة ومبالغتهما في تلك الاستجابة حتى (طرفت مراودها) وأبعدا عن العش وهو في مرحلة حاسمة، فكانت عودتهما بالغة السرعة بسبب البعد أولاً، ثم إحساسهما بالتفريط، ثم رهبتهما من إطباق الظلام، وأخيراً خشيتهما على ما يضمه العش . ومن اللافت أن مشاعر الأم / النعامة وعنايتها كانت أكثر بدواً من مشاعر الأب / الظليم، فالأم هي التي (تذكرت) البيض، وهي التي (طرفت مراودها)، وهي التي (غرد سقبها)، والأب يكاد يكون مختفياً من هذه اللوحة لولا الضمير في (تروحا) الذي أشعرنا بوجوده معها، حتى إذا وصلا لمسكنهما اختفى الأب وطغى حضور الأم ومشاعرها، حيث سارعت (فبنت) على البيض خباءها وكسته بريشها لحظة وصولها بدلالة الفاء في الفعل . وهذه المبادرة من الأم لحضن البيض تتعارض مع ما درج عليه النعام من السلوكيات، حيث إن الظليم هو الذي يتولى عادة حضن البيض والعناية به ليلاً، وتضطلع النعامة بهذا الدور ساعات النهار [١]. وهنا يرتفع الحجاب عن السر في طغيان مشاعر النعامة واهتمامها على مشاعر الظليم، وذلك أنها أهملت مسؤوليتها

---

[١] لثعلبة بن صعير المازني، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٣٠ . ثقلاً : أراد بيضها . رثيداً : أراد منضوداً بعضه على بعض . ذُكاء : اسم للشمس . الكافر : الليل . المراود : المواضع التي ترود فيها . طرفت : تباعدت . سقبها : رئلها . الآء والحدج : ضربان من الشجر . الحادر : الغليظ . بشد مهذب : بجري سريع . ثر : شديد . الشؤبوب : الدفعة من المطر . الأحمسية : المرأة من الحمس وهم قريش وما ولدت من سائر العرب . النصيف : القناع .

[١] ينظر : محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٣٨١ .

بخروجها مع زوجها، فلما دنا الإظلام آب إليها رشدها فقفلت راجعة بأشد عدو لتعوض عن تفريطها وقت النهار بأخذ دور الأب في حضانة البيض ليلاً .

وحيث رأينا في النص السابق نموذجاً لأسرة مفرطة، فإن الغالب في أسـر النعـام يتناقض مع هذا النموذج، حيث يبدو من الأبوين الاهتمام وحسن التعهد، ففـي الـنص الآتي صورة لأسرة من النعام ظهرت في منتهى المثالية والالتزام . وهذا المشهد الـشعري يطلعنا على حال الأسرة في مرحلة متقدمة، فالبيض قد جاوز مرحلة التفقيس، فخرجـت الفراخ تتجول بجوار العش دون أن تبتعد عنه، ورغم قدرة الفراخ على الحركة فإن الأم لم تخرج ا إلى المرعى، بل ظلت معها مربة في عشها لأنه أكثر أمناً، وأوفر رعاية وحفظـاً، وهذا ما لا يتيحه المرعى الفسيح الممتد . وحين نفتش عن مكان الأب ودوره في أسـرته نجده قائماً بمسؤولية كبرى، فأسرته لم تعد أنثى وبيضاً، بل غدت مكونة من أم وفـراخ، فدوره بعد فقس البيض تحول من الحَضن إلى الرعاية وتوفير الطعام، لذا تجـده في الـنص حين خرج إلى المرعى لم يبالغ في البعد عن أسرته ـ كما رأينا النعامة المفرطة في الـنص السابق ـ لأجل رعايتها وحماية الصغار، وصد ما قد يعترضها من عدو أو سبع :

كأني وردفي والقِتـانَ ونمـرقي ... على خاضب الساقين أزعر نِقْنِق
تراخى به حب الضحاءِ وقد رأى ... سماوةَ قشـراءِ الوظيفين عوهق
تحـن إلى مثـل الحبابير جثـمٍ ... لدى سكَـنٍ من قيضِها المتفلق
تحطـم عنها قيضها عن خراطمٍ ... وعن حـدقٍ كالنبخ لم تتفتـق (١)

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٤٩ - ٢٤٨ . الردف : المتاع . القتان : غشاء الرحل . النمرق : الوسادة. خاضب : قد خضب البقل ساقيه . الأزعر : قليل الريش . نقنق : ينقنق في صوته، وقيل هو اسم للظليم . تراخى :

وحيث كان هذا الظليم حسن التعهد لأسرته، إذ ظل يرعى قريباً من المسكن يحوطه ويحمي ما فيه، يطلعنا نص آخر على مثال لظليم مفرط قد ألهاه الربيع بما في صرته حين حل وثاقها فنثرها على وجه الأرض فافتتن الظليم بذلك فأخذ يتتبعه وقد نسي نفسه، وانشغل عن عرسه وصغاره الجاثمين في مأوى الأسرة :

كأنها خاضب زعر قوادمه أجنى له باللوى شري وتنوم
يظل في الحنظل الخُطبان ينقُفُه وما استطف من التنومِ مخذوم (١)

وظل الظليم كذلك لاهياً يطعم ما يشاء ويختار، حتى أيقظته أمارات الإظلام من سِنته، فتنبه فزعاً مشدوهاً فإذا هو في مكان قصي لا يرى منه أسرته ولا تراه، ثم تضاعف السوء حين تراكمت الغيوم فانهمر ماء المزن، ومعلوم أن الغيم والمطر يضعفان سراج النهار، والظليم في أشد الحاجة لما بقي من فتيل الضوء الذي بدأ يحتضر آخر النهار . وما زاد الأمر سوءاً أن هذا المطر ذو أثر سلبي على البيض لأنه قد يفسده حين يتكاثر عليه في ظل غياب الظليم الذي يمكن أن يقلل نسبة وقوع الماء عليه بمنعه من التساقط فوقه أو السيلان نحوه، أما الأم فهي منشغلة بالعناية بصغارها كما سيتبين من النص، وليس في طوقها حماية

تطاول . سماوة الشيء : أعلى شخصه . قشراء : نعامة متقشرة الساق . الوظيف : عظم الساق . عوهق : طويلة العنق . الحبابير : فراخها . القيض : قشر البيض . تحطم : تكسر . خراطم : أولاد النعام . حدق : عيون . النبخ : الجدري . لم تتفتق : لم تتفتح .

(١) لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٩٩ . كأنها : الضمير راجع إلى ناقته . القوادم : ريشات في مقدم الجناح . أجنى النبات : أدرك أن يجتنى . اللوى : ما انعطف من الرمل . الشري والتنوم : ضربان من الشجر . الخطبان : الحنظل فيه خطوط تضرب إلى السواد وهو أشد ما يكون مرارة . ينقفه : يستخرج حبه . استطف : ارتفع وأمكن . مخذوم : مقطوع ليأكله .

الطرفين، ولهذا كله تنبه الظليم فاستيقظ من غفلته حين بلله المطر كما يفزع النائم فيفيق مذعوراً حين ينضح الماء على وجهه :

حتى تذكّـر بيضاتٍ وهيجه يوم رذاذٍ عليهِ الريح مغيوم [٢]

وتذكر الظليم لبيضه خاصة دون أنثاه وفراخه لا يعني عدم أهيمتها لديه، فهي عنـده في غاية الأهمية، إلا أن ما أشغله في تلك اللحظات هو البيض فقط، وذلك لسببين : الأول أن المطر الذي بدأ يقطر ذو خطر على البيض لأنه قد يفسده ـ كما أشرنا ـ الثـاني : أن نهاية النهار تعني بداية عمل الظليم في حضن البيض بعد فراغ الأنثى منه ساعات النـهار، ولهذا أشقاه تذكر البيض وأضناه، فانطلق إليه راجعاً بأقصى ما يستطيع من الشد . وقـد شاء منشئ النص أن يوقفك على شدة عدوه لتتبين منه قدر ما أصاب الظليم من الفزع، فرسم للمتلقي مشهد العدو في صورتين من مسافتين مختلفتين، في الأولى ترى الظليم وهو قريب إليك يعظّم حجمه وتفاصيل جسده، فتجده قد خفض عنقه ومد رجليه ليبلغ ما أقصى مدى حتى كاد ظفره يشك عينيه، ولم يكن للشاعر أن يرى هذه التفاصيل لـو لم يكن قريباً منه لحد رأى منه دنو ظفره من عينيه، وضخامة صدره المقوس الذي يشبه عود الغناء . وفي الصورة الثانية ترى الظليم بعيداً في آخر الروضة لشدة عدوه الذي نقله فجأة إلى آخر المكان فبدا لك لشدة بعده كأنه طير من طيور الماء أو ضفادعه [١] :

---

[٢] يتبع القصيده السابقة، مغيوم : فيه غيم .

[١] ينظر التحقيق في هذا التفسير وتصحيح خطأ الشراح القدامى عند : محمد النويهي، الـشعر الجـاهلي، ص ص ٣٦٣ – ٣٦٤ .

يكـاد منسِمه يختـل مقْلتـه كأنه حـاذر للنخس مشهوم
وضاعةٌ كعِصِي الشِرع جؤجؤه كأنه بتناهي الـروض علْجوم [٢]

وبعد هذا الجري السريع يصل الظليم / الأب إلى أسرته في اللحظات الأخيرة من غيـاب الشمس، حيث لم يبق إلا قرن الشمس وهو قوسها الأعلى بعد أن غاب سائرها، ويتميز هذا المشهد الأخير من اللوحة بروعته، ويتجلى لك منه ما يكتنف هذه الأسرة من الحنان، وما يحس به ر ا تجاهها من العطف والمسؤولية التى بدا مفرطاً فيها بداية هذه اللوحـة، ثم نراه في آخرها يحاول محو إهماله بما يقوم به من مزيد العناية والاطمئنان علـى الأدحـي وساكنيه . وننبه إلى أن ترتيب الأبيات الثلاثة لهذا المشهد كما رويت في المفـضليات لا يستقيم مع ترتيب أحداث القصة، إذ يجب أن يكون ثالثها هو أولها، غير أنا سنثبتها كما رويت :

يأوي إلى حِسكِلٍ زعرٍ حواصلُه كأ ـن إذا بركـن جرثـوم
فطاف طـوفين بالأدحي يقْفِره كأنه حاذر للنخـس مشهـوم
حتى تلافى وقرنُ الشمس مرتفع أدحِي عِرسينِ فيه البيض مركوم [١]

فالبيت الأخير، الذي هو الأول على الصحيح، يصور لك لحظة الوصول، وما يجب التنبه له أن أب الأسرة لم ير في العش غير البيض، فأين الأم والصغار ؟ لقد سـلف قولنـا إن

---

[٢] يتبع القصيدة السابقة . منسمه : ظفره . حاذر للنحس : بعير يخشى أن ينخسه راكبه فيجد في العدو . مشهوم: فزع مروع . وضاعة : الوضع عدو سريع من عدو الإبل وصف به الظليم . الجؤجؤ : الصدر . الشرع : الأوتـار واحدها شرعة، وعصيها : عود الغناء . العلجوم : البعير الطويل المطلي بالقطران . وينظر تصحيح هذا التفسير عند النويهي في الهامش السابق .

[١] يتبع القصيدة السابقة . الحسكل : الفراخ . جرثوم : جمع جرثومة وهي أصول الشجر . الأدحـي : العـش . يقفره : ينظر إليه هل يرى به أثراً .

الظليم كان مشغولاً بالبيض، فكان في عدوه السريع يأمل له السلامة من المطر، واستمر معه هذا الهاجس حتى وصل إلى مسكنه، فلم تكن عيناه ترى شيئاً آخر غير البيض الذي أقلقه، فلما ألفاه سالماً زال روعه، ثم بدأ بعد ذلك في مهمة أخرى لكونه حارس الأسرة وهي التأكد من سلامة كافة أرجاء المسكن، من أن تكون أسرته تعرضت في غيابه لهجوم أو اعتداء . ولأجل أن يتيقن لم يكتف بالنظرة العجلى بل (طاف طوفين)، ثم نبه الشاعر إلى أن هذا التطواف لم يكن حركة فارغة، بل كان حركة مصحوبة بتقصي الآثار إن وجدت (فطاف طوفين بالأدحي يقفره) وكل هذا الاهتمام إنما هو حركة عكسية لإحساسه بالتفريط تجاه أسرته . ولهذا كان الظليم وقت أوبته للعش تتنازعه مشاعر الشوق وآمال السلامة، إلا أن الثانية طغت على الأولى بشكل ظاهر قبل وصوله إلى العش، وكذا بعد وصوله، أما قبل الوصول فظهر ذلك من شدة عدوه وخشيته على البيض من المطر، وأما بعد الوصول فتجد ذلك في كونه لم يباشر الدخول إلى العش رغم شوقه لعرسه وفراخه، بل بدأ بالطواف حول الأدحي فلما اطمأن ذهب بعدها (يأوي إلى حسكل زعر حواصله) . ولا يخفى ما تشع به كلمة (يأوي) من الحنان والعطف، خاصة حين نعلم أن "علماء الحيوان يقولون : إن ذكر النعام من أكثر الآباء بين الحيوان تفانياً في خدمة صغاره والسهر على أمنهم وراحتهم" [1] . ويأتي في نهاية هذه اللوحة المتحركة تأكيد لما سبق قوله حول التناوب على حضن البيض بين الأب والأم، حيث مر

---

(١) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٣٨٢ .

القول بأن الأنثى تحضن ناراً والذكر يكمل الحضن ليلاً، وحين نتابع حركة الظليم هنـا بعد أن بلغ عشه واطمأن على سلامة البيض والصغار، نجده يتوجه نحو البـيض بعـد أن قامت عنه الأنثى فيلقي بنفسه عليه في إخلاص ومحبة، باسطاً عليه جناحيه وصدره حـتى كساه بريشه :

صعلٌ كأن جناحيهِ وجؤجؤه   بيت أطافت به خرقاءُ مهجوم [1]

وبعد أن رأينا صوراً للحيوان في أسرة ثنائية العدد يكتفي فيها الذكر بأنثى واحدة، نجد بين نصوص الشعراء لوحات لأسر حيوانية لا يكتفي فيها الذكر بواحدة، بل يصحب معه عدداً من الإناث يتراوح عددها من الثلاث إلى التسع، يكون مسؤولاً عنها، يجمعهـا ويذب عنها، وقد أشار الجاحظ في موسوعته إلى هذا السلوك عند الحيوان حيـث جـاء فيها : " قال مثنى بن زهير : ورأيت ذكراً له أنثيان وقد باضتا منه وهو يحضن مع هـذه ومع تلك، ويزق مع هذه ومع تلك " [2]. هذا التعدد نلفيه عند بعض الفصائل الحيوانيـة كالثور مثلاً، وغالباً ما يكون تعدده في مرحلة التزاوج فقط، وبعـدها يعـيش منفـرداً، وتستقل الإناث بنفسها في مجموعات ومعها صغارها، فحين يشير الشاعر إلى وجود الثور

---

(١) يتبع القصيدة السابقة . الصعل صغير الرأس دقيق العنق . الجؤجؤ : الصدر . الخرقاء المرأة التي لا تحسن عملاً . مهجوم : ساقط مهدوم . يشبه الشاعر الك الظليم على بيضه لحد لا يستطيع معه الثبات فيتمايل حتى يكاد يسقط ببيت ضربته امرأة خرقاء فلم تحسنه فسقط .

(٢) الحيوان، ٣/ ١٦٧.

مع البقر تعلم أن هذا وقت التزاوج، وتتأكد أن الصغار في بطون أمها ا لم يحـن وقـت نتاجها بعد :

أفذاك أم ذو جدتينٍ مولع لَهق تراعيهِ بحوملَ ربرب (٣)

وفي رحلات الصيد التي كثيراً ما يمارسها الشعراء نجدهم يفخرون بصلابة خيلهم وسرعة عدوها حيث استطاعت أن تحمل راكبها حتى ألحقته بقطيع البقر فرمى فحلها/الثور ومعه إحدى إناثه فأصا ما وفر باقي القطيع :

ـ فعادى عِـداءً بين ثورٍ ونعجةٍ دِراكاً ولم ينضـح بماءٍ فيغسل (١)

ـ فعادى عِداءً بين ثـورٍ ونعجةٍ وتيسٍ شبوبٍ كالهشيمةِ قَرهبِ (٢)

ويعد الحمار الوحشي أشهر ذكر حيواني في التعدد والحزم في السيطرة على الإناث والذب عنها . وتتفاوت الذكور في عدد الأتن الواقعة تحت ملكها حسب شدة الفحـل وقوته . والغالب ألا يشير الشعراء إلى عدد أتن الفحل بالتحديد ويكتفون بالإشارة إلى أنه يسوق مجموعة من الأتن يعبرون عنها بالعانة :

ـ تمهلَ عانةً قد ذب عنهـا يكـونُ مصامـه منهـا قصيا (٣)

---

(٣) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٣٧٩ . أفذاك : أي أفذاك العير يشبه ناقتي أم هذا . الجدة : خط في ظهـر الثور يخالف لونه . مولع : به توليع أي خطط في قوائمه . لهق : أبيض . تراعيه : ترعى معه . الربرب : القطعة من البقر .

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ٥٢ . فعادى : أي فرسه . العداء : الموالاة في الجري . لم ينضح بماء : أي لم يعرق، يشير إلى شدة سرعة فرسه إذ أدرك الصيد ولم يجهد نفسه بعد فيعرق .

(٢) لعلقمة الفحل، ينظر : الأخفش، الاختيارين، ص ٦٠ . النعجة : البقرة الوحشية . الشبوب والقرهب : المسن . الهشيمة : الشجرة البالية الجافة .

ـ يغرد في **الأرض الفلاةِ بعانةٍ خِماص البطون كالصعادِ الذوابل** (٤)

وقد تقترب المسافة على المستوى اللغوي بين هذه الأسرة والأسرة الإنسانية حين تجد هذه الأتن (حلائل) لفحلها تمكن من امتلاكها دون أن يغرم مالاً أو يدفع مهراً، ما يجعل هذا الذكر محظوظاً في نظر الشاعر الذي لا يمكنه امتلاك امرأة إلا بعد تكلف المهر :

تراها كأحقب ذي جدتيـ ... ـن يجمـع عوناً ويجتالُها

نحائـص شتى **علـى عينِـهِ حـ ـ ـلائلَ** لم **يؤذِهِ مالُها** (١)

وتكشف هذه النصوص الدور الدفاعي الذي يتولاه الذكر لحماية حريمه مـن غـارات الفحول الأخرى أو من تفرق بعضها عنه، وحين تتأمل هذه النصوص الثلاثة لترى طبيعة الدور الذي قام به الحمار تجده مختلفاً في كل نص رغم وحدة الهدف والمقصد، فالفحل في النص الأول (تمهل) أتنه أي تقدم عليها يستطلع وتركها خلفه، وهو كذلك قـد (ذب عنها)، وفي كون الفعل ماضياً دليل على أن صداماً قد انتهى خاضه الفحل لحماية إناثه . وفي النص الثاني تجد الذكر (يغرد) أي يصيح ويصوت، ثم تابع النص لتقـرأ إشـارتين هامتين تدرك منهما أن رب الأسرة هذا لم يكن يقوم بتغريد فارغ لا معنى له، بل هو يغرد لتأدية دورين في غاية الأهمية رغم كون التغريد صوتاً لا حركة فيه ولا قتال، تابع الـنص لتعلم أولاً أين يقوم الحمار بهذا التغريد، فستجده (في الأرض الفلاة) أي القفر الجـرداء

---

(٣) لعمرو بن قميئة، ديوانه، تحقيق : حسن كامل الصيرفي (القاهرة : معهـد المخطوطـات العربيـة، مـج١١، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م) ، ص ١٣٩ . تمهل : أي تقدم يريد الحمار . العانة : القطيع من حمر الوحش . مـصامه : مقامه .

(٤) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٩٧. يغرد: يصوت. خماص: ضوامر. الصعاد: واحد ا صعدة وهي القناة الصغيرة.

(١) للأعشى، ديوانه، ص٢٠١ . تراها : أي ناقته . الأحقب : يريد حمار وحش في حقويه بياض . الجدة : العلامة والخطة في ظهر الحمار تخالف لونه . عون : جمع عانه . اجتاله : حوله وصرفه عن قصده . النحوص : غير الحامل .

التي لا نبت فيها ولا شجر !! فلماذا يغرد إذاً وهو ليس في أرض معشبة أو عند ماء جار أو بين أزهار فاتنة حتى يكون لهذا التغريد مناسبة ومعنى ؟ إن بيان سر هذا السلوك سيأتي لا حقاً مفصلاً بنصوصه وشواهده، ولكن نقول باختصار : إن الحمار يـصيح في هـذه الأرض الفسيحة حتى يبلغ صوته أقصى مدى ليثبت ملكيته لهذه الأرض وما تحويه مـن إناث، وليحذر الذكور الأخرى من الاقتراب من حدود مملكته . ولنواصل القراءة لنقـف على الدور الثاني لتغريد الحمار فنجده في قوله : (بعانة) فالحمار يصيح أيضاً ذه الأتن لتوجيهها حتى يستقيم أمرها ويأمن عليها من الأخطار، فهو يعلم بخبرته ما لا تعلمه هـي من شر يفجؤها أو متربص يبغتها . أما في النص الأخير فيظهر الحمـار قائمـاً بـدور المسؤولية عبر ثلاثة أشكال من الحماية، فهو (يجمع) حلائله لئلا تتفرق فيسهل على غيره انتزاعها منه، لذا تراه (يجتالها) أي يصرفها عن مقاصدها، ولا بد لسلامة عائلته أن تبقى ملتزمة بأوامره، ولهذا تراه يجعل حلائله (على عينه) يراقبها واحدة واحدة .

وإذا كان عدد أتن الحمار غير محدد فيما سبق فإنه يبرز منصوصاً عليه في شـواهد أُخر، فمرة يكون عددها ثلاثاً :

كـأني أوشـح أنسـاعهـا أقب من الحُقْبِ جـأباً شتيمـا
يحلئ مثـلَ القنـا ذُبـلاً ثلاثاً عن الـوردِ قد كُـن هِيما (١)

ومرة نجدها أربعاً :

---

(١) لربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٨٢ . الأنساع : السيور التي يشد ا الرحل ويعني أنساع ناقته . أوشح : أشد . الأقب : الضامر . الجأب : الغليظ . الشتيم : الكريه الوجه . يحلئ : يمنع الأتن من الورد . الذبل : الضوامر . الهيم: العطاش .

كأني وردفي والقِراب ونمرقي **على ظهـر عيرٍ واردِ الخَبِراتِ**
أرن على حقْبٍ حِيالٍ طَروقةٍ **كذَودِ الأجير الأربع الأشِراتِ** [٢]

وقد تكثر عائلة الحمار حتى تبلغ تسعاً :

يعارض تسعـاً قد نحاها لموردٍ **يجور بذاتِ الضغن منها ويعدلُ** [١]

وبإمكان المتأمل العجل أن يبصر بجلاء في النصوص السابقة – كما رأينا في ما قبلـها – أن رب الأسرة/الحمار أبرز شخصية في المشاهد كلها، فهو محور النص ومرتكزه، وهو لا يفتأ يأمر وينهى، ويسمح ويمنع، فهو في النص الأول (يحلئها) عن الورد رغم عطـشها، وهو في النص الثاني (يرن) عليها في صخب وجلبة بلا حنان ولا لطف، ونراه في النص الأخير متحلياً بتاج اليقظة والتمييز بين إناثه، حيث نراه يصب على كل واحدة منهن قدراً من المراقبة والاهتمام حسب مستوى انصياعها لأوامره، فأنت تراه يسوق أتنه التـسع إلى المورد، ويشتد على إحداهن لكونها عاصية متفلتة .

ويحسن التنبه هنا إلى أن الحمار الوحشي – والحيوان عامة – يميز بين أفراد القطيع ويعرف كل فرد بعينه، فالتشابه إلى حد التطابق بين جماعة القطيع في نظـر الإنـسان لا

---

[٢] لامرئ القيس، ديوانه، ص٧٩ . القراب : غمد السيف . النمرق : الوسادة . الخبرات :جمع خبرة وهي قـاع يحبس الماء وينبت السدر . أرن : صوت . الحيال : جمع حائل وهي التي لم تحمل . الطروقة : التي يضر ا الفحل .

[١] لامرئ القيس بن جبلة السكوني، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق : محمـد نبيـل طريفي (بيروت : دار صادر، ط١، ١٩٩٩م) ، ٣٤٧/٨ . يعارض : أي الحمار الوحشي . نحاها : أمالها . وينظر التصريح بعدد الأتن البالغ تسعاً عند كعب بن زهير، ديوانه، ص ١٧٥ .

يعكس تشابهاً مماثلاً في نظرة الفرد من الحيوان، إلا أننا " لا نعرف إذا كانت الحيوانات تطلق أسماء على نفسها أو على بعضها البعض، ولكننا نعرف أنها تملك شخصية فردية وتتعرف عليها، فالحيوانات تتعرف على بقية الحيوانات كأفراد وتميز بينها " [٢]. وهكذا ندرك قدرة الحمار على التعرف على إناثه وتمييزها والتركيز على إحداها إن كانت معاندة أو مخالفة . وقد عثرنا على نصوص أخرى تؤكد تمايز أفراد القطيع في أعين بعضه البعض حيث لحظ بعض الشعراء ذلك في الإبل، إذ رأى أفراد القطيع يعرف بعضه بعضاً إذا اجتمع على حوض ماء ليشرب مع إبل الناس :

إذا ما تلافت عن عِراكٍ تعارفت　　على الحوض أشباه قليلٌ ذكورها [١]

كما أن الإبل حين تكون مجتمعة عند صاحبها ثم تبصر ناقة من خارج مجموعتها معقولة بفناء الدار تعرف أنها قد حملت ضيفاً فتوقن أن ستنحر إحداها له فتغتم لذلك حتى ربما ذرفت الدموع :

وإذا رأين لدى الفناءِ غريبةً　　فدموعهن على الخدودِ سِجالُ [٢]

وقد مر بنا في التمهيد قول لابن قتيبة جاء فيه : " قرأت في كتاب من كتب الروم أن الإبل تتحامى أمهاتها وأخواتها فلا تسفدها " [٣] .

---

[٢] جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان" ، ص ٦٤ . وتنظر : ص ٢٠٣ حيث تحدث عن فرح الحيوان بلقاء ذوي رحمه .

[١] للحطيئة، ديوانه، تحقيق : نعمان محمد طه (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط١، ١٤٠٧هـ /١٩٨٧م) ، ص ٢١٩ . العراك : الازدحام على الماء . قليل ذكورها : أي أنها مآنيث، يقال للناقة التي تلد الإناث مؤنث .

[٢] لشاعر يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ينظر : ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق : حفني محمد شرف (القاهرة : المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د.ط، ١٣٨٣هـ) ، ص ٢٨٧ .

وبعد أن فرغنا من التجوال في معرض الأسرة الحيوانية، شاهدنا خلاله أشكالاً من الأسر، بقي لنا جناح واحد في هذا المعرض مكتوب على البوابة المفضية إليه : الصغار في الأسرة الحيوانية، ويضم هذا الجناح لوحات شعرية تبدو من خلالها الأسرة الحيوانية بعـد تكاثرها ونمائها، حيث لم تعد مقتصرة على ركني الأسرة الأب والأم، بل تظهر فيها أولاد الحيوان ترتع وتلعب إما مع الأبوين كليهما أو مع أحدهما الذي يكون الأم دائماً .

وتتميز الصور المأخوذة لأسرة الحيوان بعد النتاج بسمة نفتقـدها في اللوحـات السابقة التي لا يظهر فيها الصغار، وهي أن الحيوان هنا يبدو مـع أولاده في حـال مـن الطمأنينة والسعادة، لا تبدو عليه أمارات الوجل، يأكل ويرتع في راحة وسكينة، وصغاره من حوله تتقافز في حبور، حتى إذا أدركها الإعياء ونال والديها الفتور اسـتلقى الجمـع متمدداً على وسائد وثيرة من العشب الأخضر الذي ضاعف الزهر جماله وروعته . وهذا الملمح يبدو في اللوحات الطللية أبرز منه في غيرها .

وحين نرتد إلى اللوحات السابقة نتأملها فإننا لا نلمس فيها هذا الأمن والطمأنينة المغلفة بالسعادة، فلوحة الظليم تشتمل على قسط من الرهبة والوجل، تجد هذا جليـاً في حال الظليم، أو هو وأنثاه، حين ينـزل بهما الليل وهما بعيدان عن عشهما، فيحل بهمـا الخوف من الضلال، والخشية على فساد البيض المركوم في العش . ولا تعدم هذه المشاعر

---

(٣) عيون الأخبار، ٧٥/٢ . وابن عبد ربه، العقد الفريد، ٦/ ٢٥٥ .

حين تتأمل أسرة الحمار الوحشي التي يعد القلق والتوجس ركناً أصيلاً فيها، حيث تجده بادياً على الحمار خاصة، فهو في هم لا يفتر على إناثه من الاقتناص أو الافتراس، ثم تجد هذا الخوف يتضاعف عند بلوغهما مورد الماء الذي يعد مشرباً للحياة والموت حيث تتعانق عنده رقاب البقاء والفناء، ما يجعل انبثاق الموت من رحم الحياة ممكناً عند هذا الموضع الذي يكثر فيه تربص القناص . وأنت لا تمر بمثل هذه الفواجع والمنغصات في المشاهد التي تكون صغار الحيوان جزءاً منها، فليس إلا الأمن والخصب . وأظهر فصيلة حيوانية صورها الشعراء مع صغارها هي فصيلة البقر الوحشي، ودائماً ما تكون خلفية الصورة إما أرضاً معشبة كستها الخضرة وجملتها الأزهار، أو يكون محيطها بقايا الأطلال التي تركها الإنسان وما تبعثر من النؤي والأثافي .

أما الشق الأول فتبدو مشاهده ريانة بالمطر قد هطل عليها ماؤه حتى أغدقها فاخضرت الأرض وأعشبت، فتجمع الحيوان بأولاده على هذا البساط في طمأنينة وسعادة، وغالباً ما يكون التقاط الشعراء لهذه المشاهد حال تنزههم أو قنصهم، ورغم ذلك فهم قليلاً ما يتعمدون الصغار وأمها ا بسهامهم، بل يبقون عليها حية تسعى لئلا يغتالون جتها فيكونون قد طعنوا الحياة في مهدها حين يرمون الصغار، أو يكونون قد أزهقوا الحياة عند نضجها حين يرشقون الأمهات . وفي كلا الأمرين تجد النفس الإنسانية ثقلاً ومشقة عندما تروم الاعتداء على الحيوان في حال تثير الرحمة والعطف :

أو عازبٍ جادت على أرواقِهِ خِلْفاءُ عاملـةٌ وركض نجومِ

حتى تزينـتِ الجَـواءُ بفاخرٍ   قَصِفٍ كألوان الرحال عميمِ
هملٌ عشائره على أولادِهـا   من راشـحٍ متقوبٍ وفطيم (١)

فالمطر قد انهمر غزيراً على هذا الموضع فأخرجت الأرض ما في جوفها كثيفاً متراصاً حتى ازدحم على سطحها وتداخل، ثم زينته فبدا زاهياً (كألوان الرحال) . ثم تأمل حال هذه الأسرة الحيوانية التي تنتقي ما تشاء فتأكله وقد أمنت كل سوء فباتـت تطعـم وترعـى صغارها ذوي الأسنان المتفاوتة .

وربما كان من أسباب ما يجعل هذه الأسرة من البقر آمنة كون المواضـع الـتي تكون بها بعيدة قصية، كما في النص السابق حيث نعت المكان بأنه (عازب)، ويزيـد شاعر آخر هذا الوصف بنعت آخر وهو أنه (أُنف) أي لم تطأه قدم إنسان ولم ترع فيه الدواب، لذا فأسرة البقر فيه مسرورة بنأيه أولاً ثم بخصبه وبكارته :

ولقد هبطت الغيثَ أصبح عازباً   أنفاً بـه عـوذُ النعـاج عطُوف
متهجمـات بالفَـروق وثَبْـرةٍ   حيـن ارتبأت كأنـهن سيـوف (١)

وإذا لم يطق الشاعر الصمود أمام فتنة الصيد وكانت هذه الأسرة من البقر والظباء دانيـة منه فإنه يتجنب تصويب سلاح المنية للأم أو ولدها، لأن الأم رمز للخصوبة والجمال فهي

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ١١١ -١١٢. العازب : المكان البعيد الكثير النبت . أرواقه : جوانبه . خلقاء : سحابة أراد أنها ملساء لا فرجة فيها . عاملة : ممطرة . ركض نجوم : سقوطها أراد المطر . الجواء : أمـاكن فيهـا تطامن . الفاخر : النبت, قصف : أي يتقصف من طوله كأنه يتكسر . كألوان الرحال : شبهه بالطنافس الحبرية . عميم : كثير ملتف . همل : متروك . عشائره : ما فيه من البقر والظباء . الراشح : الراضع . متقوب : أي صـغير قد تقوب وبره عن جلده .

(١) لسبيع بن الخطيم، ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، ٣٧٣ . العوذ : الحديثة النتاج . عطوف : أي عطفت على أولادها . متهجمات : داخلات في كنسهن . الفروق وثبرة : موضعان . كأنهن سيوف : في بريقهن وحسنهن.

حاملة هذا النتاج وحاضنته، أما ولدها الضعيف فيحرك في نفس رائيه أحاسيس الـشفقة فيتعاطف معه ويصد عنه حناناً عليه لئلا يكون كمن يريق دم الحياة قبل نضجها، أو كمن يـ ع النبتة من الأرض قبل استوائها واستقامتها . إذن فمن بقي في القطيع ؟لم يعد فيه غير الذكر الذي انتهى دوره بعد ولادة الصغار:

ومنهـلٍ جاده الوسمي يمنحه حفْلَ الغيوثِ وتاراتٍ من الديمِ
حتى تعـاورنَ مستكّاً له زهر من التناوير مثلُ العِهن في التومِ
خلا بخنسٍ مطافيـلٍ تعاهده بعرعرٍ أو بِثني القُـف من خِيمِ

ثم أخذ يصف فرسه الذي بلغه هذا المكان الخصيب، وينعت سرعته التي مكنته من القنص:

فحاضر الثور حتى ظل مقتدراً له الغـلام قناةً من عبيطٍ دمِ [١]

وإذا أعدت النظر في النص وجدت الشاعر كأنه يبرئ نفسه من هذا الاعتـداء إذ تجـده ينسب فعل المطاردة (حاضر) للفرس، أما هو فغائب كأنه لم يدر بما حصل . ونتـابع القراءة فتظهر لنا شخصية أخرى تباشر القتل وهي شخصية (الغـلام)، إذن مـا فتـئ الشاعر متوارياً عن هذه الفعلة، فالمطارِد فرس والفاعل غلام، أما الشاعر فغائب لا يرغب أن ينسب لنفسه شيئاً مما وقع، على أنه كان يتحدث عن ذاته بضمير المتكلم قبل هـذا الحدث، ثم اختفى قليلاً حتى إذا تم الأمر عاود الظهور صراحة بالضمير نفسه .

---

[١] لعدي بن زيد، ينظر : الأخفش، الاختيارين، ص ص ٧٤٦ -٧٤٨ . الوسمي : أول مطر الربيـع . المـستك : النبات إذا التف . التناوير : جمع تنوير وهو إدراك الزهر . العهن : الصوف . التوم : جمع تومة وهـي اللؤلـؤة . الخنس : بقر الوحش . مطافيل : اللائي معهن أولادهن . عرعر وخيم : موضعان . القف : ما ارتفع وغلظ مـن الأرض .

وننبه إلى ملحوظة هامة في النص الأخير وهي أن من الثابت في سلوكيات الحيوان أن الذكر لا يجتمع مع الإناث في قطيع واحد إلا في موسم التزاوج فقط، فإذا ما انتـهى هذا الموسم ولقحت الإناث ابتعد الذكر ليعيش منفرداً وتبقى الإناث ملتحمة في مجموعات حتى تضع حملها وترعى صغارها، ثم تعاود التهيؤ للدورة التزاوجية القادمة، وهي طيلة مدة حملها ورعاية صغارها تكون منعزلة عن الذكور[1] . وحسب هذه الطبيعـة الـسلوكية يكون وجود الثور مع الإناث وصغارها في النص السابق مخالفاً لهذه الطبيعة، لـذا ربمـا يكون هذا الثور غير داخل في قطيع الإناث وأولادها التي ذكرها الشاعر، إذ قد يكون مر به بعد أن تجاوز قطيع الإناث، خاصة أنه أشار إلى الثور بعد أن فرغ من إشارته للقطيع، ثم أخذ يصف فرسه وشدة عدوه الذي استطاع به أن يلحق هذا الثور، فبين الثور والقطيع فاصل لا بد من اعتباره وربطه بكامل السياق لتتضح الصورة، ويفهم مراد الشاعر .

أما الشق الثاني من المشاهد التي يبرز فيها الحيوان مع صغاره فهو في تلك الصور التي التقطها الشعراء للحيوان وقد استوطن أطلال الإنسان بعد رحيله عنها، يقف عليهـا الشاعر حزيناً باكياً يستعرض شريط ذكريات الماضي الروي بالحياة والعذوبة، فإذا بالحياة النابضة في ذاكرته يراها أمامه موتاً يغلف النؤي وبقايا الحجر، وإذا بالحركة النشطة تعود سكوناً وصمتاً مطبقاً لا يقطعه إلا حفيف الرياح ولسع حبات الرمـل، وإذا بالعذوبـة يتحول مذاقها في حلقه إلى أشد من مرارة العلقم، فيذرف الدمع غزيراً مدراراً لعله يرطب

[1] ينظر : حميد البياتي، بيئة الحيوانات البرية، ص ١٣٨ وص ٢٥٣ .

قسوة الزمن ويلين صلابة الدهر . وتبرز الأسرة الحيوانية حين تتحرك بين أرجـاء هـذا الخراب فتثير في نفس الشاعر فرحاً وسروراً، فالحياة ما زال فيها بقية من نبض يقاوم طرق معاول الدهر، فيبتهج الشاعر لهذا المشهد الذي أنطق صمت الطلل وحرك سكونه . ومما زاد هذا المشهد قوة في نفس الشاعر أن أولاد الحيوان ترعى مع أمها ا بين أرجاء الطلل، وصغير الحيوان رمز لتجدد الحياة واستمرارها، فإذا كان القدم ومرور الزمن هو ما أفـنى الطلل، فإن صغر الحيوان وحداثة نتاجه محو لمعاني الفناء، ودليل على تدفق مجاري الحيـاة وقفز مياهها فوق سدود الموت :

ـ تنكـر بعدي من أميـمةَ صائف فِبرك فأعلى تولـبٍ فالمخـالف
فقو فرهبى فالسليـلُ فعـاذب مطافيلُ عوذٍ الوحش فيه عواطف
ا العيـن والآرام ترعى سخالها فطيـم ودانٍ للفطـامِ وناصف [1]
ـ تظل النعـاج العِين في عرصاتِها وأولادها مـن بين فـذ وتوأمِ [2]

فأنت ترى هذه الأمهات آمنة مطمئنة، تأكل وترعى في سكينة ورضى، وأولادها تمـشي بين عينيها وقد أمنت عليها من كل مكروه . وربما تجمعت صغار الحيوان في مجموعة تلهو

---

(١) لأوس بن حجر، ديوانه، تحقيق : محمد يوسف نجم (بيروت : دار صادر، ط ٣، ١٣٩٩هـ ـ /١٩٧٩م) ، ص٦٣ . صائب وبرك وتولب والمخالف وقو ورهبى والسليل وعاذب : كلها مواضع . المطافيل : اللائـي معهـن أطفالهن . العوذ : حديثة النتاج . عواطف : حانية على أولادها . العين : بقر الوحش . الآرام : الظباء . الناصف : الذي بين الفطام والدنو منه .

(٢) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٢٠٠ . عرصا ا : أي ساحات الدار . الفذ : الفرد .

وتلعب، وأمها ا تنظر إليها في سعادة، تراقب حركتها وقفزها الذي تحركه الطفولة دون أن يمر ا هاجس شر قد يعترض صغارها :

والعِين ساكنـةٌ على أطلائـها عـوذاً تأجـلُ بالفَضاءِ امها [(١)]

وتعضد هذه النصوص ما سبقت الإشارة إليه حول اختفاء الذكر/ الثور من أسرة البقر حين تكون معها أولادها، وهو ما أكده العلم الحديث، وصوره الشعراء بدقة كمـا رأوه، أما حين يظهر الثور في الصورة فلا بد أن يكون غير منتم للقطيـع، وإنمـا أورده الشاعر على سبيل الذكر لما مر به لا بقصد انتمائه لجماعة الإناث . على أن هذا لم يـرد إلا في نص واحد سبقت الإشارة إليه، ولم نعثر على غيره حسب ما توصلنا إليه .

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٢٩٩ . ساكنة : مطمئنة . أطلاؤها : أولادها . تأجل : تسير أو تتجمع . البهام : أولاد الضأن واستعاره لبقر الوحش . وينظر في هذا المعنى : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٤١ للمرقش الأصغر . ومن أُسر الحيوان التي أشار إليها الشعراء : أسرة الضباع، ينظر : المثقب العبدي، ديوانه، تحقيق : حـسن كامـل الصيرفي (القاهرة : معهد المخطوطات العربية، مج١٦، ط٢، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) ، ص ٢٧٨ . وتأبط شـراً، ديوانه، جمع وتحقيق : علي ذو الفقار شاكر (بيروت : دار الغرب الإسـلامي، ط٢، ١٤١٩هـ /١٩٩٩م) ، ص ٢١٧ . والسكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٣١٤ للأعلم الهذلي . والأصمعي، الأصمعيات، تحقيق : أحمـد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة : دار المعارف، ط٥، د.ت) ، ص ١٤٨ لمشعث .

وبعد انقضاء رحلتنا في لوحات الأسرة الحيوانية ربما ثار في داخلنا سؤالان هامان هما : هل كانت علاقة الذكر بأنثاه (الزوج/الزوجة) تحكمها قوانين الحـب والمـودة ؟ وهل كان الشعراء بمقربة من هذه العلاقة لحد تمكنوا منه رصد بعض ما يتصل بها من الطبائع والسلوكيات الخاصة بالمراودة والتزاوج ؟ الحديث التالي يرفع الستار عن إجابـة هذين السؤالين ..

*****

(٣/١) العلاقة الحميمة

في مدونة الشعر الجاهلي بيت فذّ لا نظير له ينطق صراحة بوقوع الحب بين جنسي الحيوان، وحيث إنه ورد في سياق تغزل الشاعر بحبيبته فربما صرف الناقد هذا البيت عـن معناه المباشر وجعله تابعاً لتصوير عشق المحبوبة والتلهف عليها باعتباره نمطـاً جديـداً في تصوير الحب، حيث بلغ من شدته وكثافته أن فاض حتى طال ناقته وبعيرها فنالهما ما نال الشاعر وصاحبته من الحب والغرام :

وأحبـهـا وتحبـني ويحب ناقتهـا بعيري (١)

---

(١) للمنخل اليشكري، ينظر : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٥٢٩ .

فهل ما يتحدث عنه الشاعر لون من ألوان الغلو في الكشف عن الحب ؟ أم أنــه حقيقــة واقعة رآها قائمة بين بعيره وناقتها فسجلها دون أن تكون للمبالغة أو شدة الوجد أثر في رصد هذه الحقيقة ؟

لقد قرر بعض علماء سلوك الحيوان أن الحيوان يعرف مشاعر الحب ويحس ــا، حتى كان بعضهم لشدة إيمانه ذه الحقيقة يتحدث عنها بحماسة وثقة [٢]. وقد يبلغ مــن شدة الألفة والود بين الذكر والأنثى من الحيوان أن يهيم أحدهما بالآخر هياماً لا يعدله إلا ما يقع بين المتحابين من البشر، حتى إذا حصل أن فقد أحد الجنسين من الحيوان صــاحبه اغتم وأعرض عن الطعام والشراب حزناً على صاحبه، ويظل منكفئاً على نفسه حتى ربما يهلك [١]. وحين نرجع إلى النص السابق ونضعه في سياقه ثم ننظر إلى مناســبة الأبيــات وطبيعة صلة صاحبها بحبيبته ندرك أنه كان كثير الدخول عليها، وإطالة مجالستها، وكانت تبادله الحب والغرام، ويفهم من كثرة التقائه ا اجتماع بعيره بناقتها في فناء واحد، بــل ربما كانا يربطان في سارية واحدة، فحصل بين المركبين لكثرة الاجتماع وطول الالتقاء ما حصل بين الراكبين من المودة والتآلف، خاصة أن اجتماعهما لا يكون إلا ليلاً وهو وقت يتسم بالهدوء وقلة الصوارف . وقد وجدنا المرزوقي ـ شارح الأبيات ـ يؤكــد هــذا الحب بين البعير والناقة، ويأخذه على أنه أمر واقع حقاً، دون أن ينكره أو ينعــت هــذا

---

(٢) ينظر : جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان " ، ص ١٧ .

(١) ينظر : نباهة الحيوان، لمؤلف مجهول، ترجم عن الإنجليزية بقلم س . ط، تعليق : عبد اللطيف شرارة (بيروت : دار ابن زيدون، ط١، ١٩٨٥م) ، ص ٢٤٠ .

البيت بالغلو أو مجاوزة الحقيقة، والمرزوقي كما هو معلوم صاحب نظرية عمود الشعر التي جعل أول أركانها (شرف المعنى وصحته)، ثم جعل لكل ركن معياراً، فقال في معيار المعنى : " أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب فإذا انعطف عليها جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنساً بقرائنه خرج وافياً وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته " [٢] .

والمرزوقي، صاحب النظرية وواضع هذا المعيار الدقيق، لا يدفع البيت السابق ولا ينكر معناه، بل يذهب إلى أبعد مما ورد في البيت فيذكر أن التباعد لو وقع بين الشاعر وحبيبته فلن يقع بين البعير والناقة، بل سيظلان يلتقيان في حب وشوق، يقول : " ... كما حصل التحاب بينهما حصل التآلف بين بعيريهما، فإذا اتفق التباعد والافتراق ... أقبل البعيران يتحابان ويتجاذبان الوجد والنزاع كما يفعل المتحابان " [١].

وللأصمعي نص لغوي يؤكد فيه ما جاء في نصنا الشعري السابق من حصول الحب حقيقة بين البعير والناقة، روى اليزيدي في أماليه عن الأصمعي قوله : " يقال : أربت الناقة بالفحل، وألمت به، وعشقته : إذا لم تبرح منه وألفته " [٢] .

وقد أفاض الشعراء في الحديث عن حنين الناقة أو البعير إذا ركبه صاحبه ليرحل عليه حيث يلمس الراكب منه تحنناً وشوقاً إلى أفراد القطيع، ويجد لانفصاله عنهم أشد

---

[٢] شرح ديوان الحماسة، ص ٩ .

[١] شرح ديوان الحماسة، ص ٥٣١ .

[٢] أمالي اليزيدي، تحقيق : الحبيب بن عبد الله العلوي الحضرمي (حيدر آباد : دائرة المعارف العثمانية، ١٣٦٩هـ)، ص ١١ .

الوجد . قال المبرد : " والبعير يحن كأشد الحنين إلى أُلافه إذا أُخذ من القطيع " [٣]. ونحن لا نستطيع تصور هذا الحب الذي يتبادله الحيوان فيما بينه ولا ندرك طقوسه وشـعائره، وهل هي شبيه بما يجري بين البشر، ورغم ذلك " فأياً كانت الفروقات بين الحب الـذي يجمع الرجل والمرأة، والحب بين ذكر وأنثى لدى الحيوانات، فجوهره واحد لا يتغير" [٤] .

وقد سبق القول بأن البيت السابق لا نظير له في مدونة الشعر الجاهلي من حيـث الوضوح والصراحة، وعثرنا على نص آخر يتلوه زمنياً ولا يبلغ مستواه في الدلالة وبساطة التعبير، وفيه يشير الشاعر إلى تجمع النوق حول الفحل، وينبه إلى أن من جلسن بجواره هن النوق (الأوابي) أي بنات المخاض واللبون اللاتي يرغبن عادة عن الفحل ويصدن عنـه، ولكن هذه النوق تظهر في هذا النص راغبة فيه لا راغبة عنه، فتراها (عواكف) حولـه، أي مقيمات حوله إقامة طويلة لا عارضة، وذلك منهن له حباً وأنساً، كما نـص ابـن السكيت شارح الديوان :

تبيت أوابيهـا عواكـف حولَه عكوف العذارى ابتز عنها خدورها [١]

أما فيما يتعلق بالنشاط الجنسي لدى الحيوان ففي نصوص الشعر الجاهلي إشارات عديدة إلى هذا الأمر، حيث أشاروا إلى رغبة الذكر في الأنثى، وتمنعها عليه، وإصراره على

---

[٣] الكامل، تحقيق محمد أحمد الدالي (بيروت : مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤١٨ هـ/١٩٩٧ م)، ص ١٠٢٧ .

[٤] جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان " ، ص ١٦٥ .

[١] للحطيئة، ديوانه، ص ٢١٨ . قال ابن السكيت شارحاً الشطر الثاني : "العذارى إذا انتزع عنـهن خـدورهن اجتمع بعضهن إلى بعض وانضمت كل واحدة منهن إلى صاحبتها حياء " .

طلبها، ثم ما يكون من السلوكيات الصادرة من كلا الجنسين بعد لقاح الأنثـى . أمـا التصوير الصريح لعملية التزاوج نفسها فليس بين نصوص الشعر صورة واحـدة يـضم إطارها هذا المضمون، ومن يدري .. لعل الحيوان كان يتعمد الاسـتتار بفعلتـه هـذه لإحساسه بأنها مما لا تحسن ممارسته في العلن، لذا كان يوغل التخفي بها حتى لا تقع عليه عدسة الشعراء، أو أن يكون الشعراء أنفسهم ارتقوا بشعرهم عن تصوير هذه المناظر .

ومما يتنبه له المتأمل في حديث الشعراء عن النشاط الجنسي لدى الحيوان أن تلـك الممارسات لا تنشط فتظهر في سلوك الحيوان إلا زمن الربيع فقط، فالظليم مثلاً يبدو مـع نعامته يرعيان بيضهما ويتناوبان على حضنه والأرض حولهما خصبة معشبة :

كأنها خاضب زعر قوادمه أجنى له باللوى شري وتنوم [(1)]

فالأرض خصبة تنوعت فيها ضروب العشب من شري وتنوم، وإضافة لهذا الخصب هناك لفظة تعد في غاية الأهمية لدلالتها الصريحة على كون الربيع موسماً للتزاوج، وهـي قولـه (خاضب) وهي صفة للظليم زمن غلمته وشهوته، وهي احمرار يعلو قوائمه وأطـراف ريشه، أو يعلو جلده وساقيه [(2)]، وهذا شيء يعرض للظليم خلقة زمن هيجه لا بسبب ما يأكل .

[(1)] لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٩٩ . وينظر في هذا المعنى : زهير بـن أبي سـلمى، ديوانه، ص ٢٤٨ . والمفضل الضبي، المفضليات، ص ٤٠٠ لعلقمة الفحل . ولبيد بن ربيعة، ديوانـه، ص ١٤٧ - ١٤٨ . وكعب بن زهير، ديوانه، ص ٨٣ ـ ٨٤ و ١٢١ – ١٢٢ .

[(2)] ينظر : محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٣٤٨ .

وكذلك تجد في مشهد الحمار مع أتنه إشارات إلى الخصب والمطر الـذي جمـع الذكر بإناثه للتزاوج, وهو موسم يج فيه حاجة الفحول للأتن فتتقاتـل قتـالاً عنيفـاً لامتلاكها ثم ضرا ا . وحين تجيل طرفك في أنحاء المشهد لا تخطئ إشـارة الـشعراء إلى خضرة الأرض بألفاظ نحو : الوسمي، تربع، الروض، الربيع :

ـ تمهـلَ عانةً قد ذب عنهـا يكونُ مصامـه منها قصـيا
ا في روضـةٍ شهـري ربيـع فسـاف لهـا أديمـًا أدلصيا (٣)
ـ شـتيـم تربـع في عـانـةٍ حِيالٍ يكـادم فيها كِـ ـداما (٤)
ـ رعى الروض والوسمي حتى كأنما يرى بيبيس الـدو إمـرارعلقم (١)

والأمر نفسه نلفيه أيضاً في مشاهد اجتماع الثور بالبقر، وهما لا يجتمعان إلا فصل التزاوج ثم يفترقان بعد ذلك (٢). وأما في القطعان التي لا ينفصل فيها الفحل عن الإناث كالإبـل مثلاً فإن اهتياج الفحل واستعداد الأنثى للتلقيح لا يكون إلا زمن الربيـع، وإن حـصل بينهما اتصال في غيره فإنه يكون اتصالاً بارداً ولا ينتج عنه إخصاب في الغالب (٣).

---

(٣) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ص ١٣٩ ـ ١٤٣ . تمهل : أ ي الحمار، والمعنى تقدم العانة . مصامه : مقامه . ا : أي بالمصام . ساف: شم . الأديم : يراد ا هنا وجه الأرض . أدلصيا: يقال للأرض دلاص إذا كانت ملساء.

(٤) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ١٩٧ . الشتيم : حمار الوحش الكريه الوجه . تربع : أكـل الربيـع فـسمن ونشط. حيال : جمع حائل وهي الأتان التي لم تلقح . يكادم : من الكدم وهو العض، أي يكادم حمـر الـوحش ليدفعها عن عانته .

(١) للأعشى، ديوانه، ص ١٥٥. رعى : أي حمار الوحش . البيبس : العشب اليابس . الدو : الصحراء . إمرار: من المرارة . العلقم : الحنظل . و الشواهد وفيرة يستعصي حصرها .

(٢) ينظر : امرؤ القيس، ديوانه، ص ٢٢ . و زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٣٧٩ . و الأخفـش، الاختيـارين، ص٦٠ لعلقمة الفحل .

(٣) ينظر : محمود محمد عبد العزيز، الجمل العربي (مصر : مكتبة الإشـعاع، ط١، ١٩٩٩م) ، ص ص ١٠٩ و ١١٢ .

ويؤكد ابن سينا كون الربيع موسماً للتزاوج والتكاثر بقوله : " واعلـم أن أكـبر هيجان الحيوان عند انسلاخ الشتاء وطلوع الربيع "[٤]. فما السر الذي يجعل الربيع فصلاً لالتقاء الذكور بالإناث وقيام علاقة حميمة بينهما فيه ؟ لقد أودع الله سبحانه في مخلوقاته أسرار حكمته، وجعل فيها من الطبائع والسلوكيات ما يعمـل علـى تيـسير حيا ـا واستمرارها، ومن هذه الحكم أن جعل الربيع فصلاً للتزاوج والتكاثر، وذلك لأنه أنسب الفصول وأكثرها ملاءمة لوضع البيض وتربية الصغار، فالجو آخذ في الدفء، والنهار آخذ في الطول، والغذاء ثر على وجه الأرض، ولهذا كانت ولادات الحيـوان ووضـع بيـضه وفقسه في هذا الفصل لأنه أنسب فصول السنة مناخياً وغذائياً، " فلا غرابة في أن يولـد الخشف عندما يبدأ العشب والكلأ في النمو، وأن تفقس الطيور عندما يكون غذاؤها من الحشرات متاحاً بوفرة كبيرة "[١].

وقد كان هذا الملمح جلياً عند العرب، وكانوا يرون ويدركون أثره الإيجابي على الحيوان وولده، ولذا صار بعضهم يفتخر بقوة ناقته وصلابتها وأن مرد هذه الشدة كونا قد ولدت في أول الربيع فأتيح لها من ضروب العشب والكلأ مـا أسـهم في اكتنازهـا وحسن بنائها :

بأدماءَ مِرباعِ النتـاجِ كأ ا   إذا عرضت دونَ العِشارِ فنيق

[٤] الشفاء، الطبيعيات، (٨) الحيوان، ص ٧٠ .

[١] حميد البياتي، بيئة الحيوانات البرية، ص ص ١٣٠-١٣١ . وينظر : مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ٩٧.

قال الأنباري شارحاً : " ومرباع النتاج التي نتجت في أول النتـاج، أي في أول الربيـع، وذلك أقوى لولدها،وذلك أن الربيع يمتد لها فترعاه أمها ا فلا يأتيها الصيف حتى تقوى. وما نتج في الصيف كان أضعف،لأنه ينتج بعد تصرم الكلأ ويهجم علية الحر فيضعف"[٢].

ونلفت النظر هنا إلى أن النصوص التي سجلها الشعراء في وصف التقاء الـذكور بالإناث زمن الربيع وما يكون بينهما من تزاوج وعلاقات حميمة وولادة صغار أو فقـس بيض ـ كل ذلك لم يكن يتاح للشعراء تصويره لو لم يكن وقعاً في فـصل الربيـع، لأن شهور هذا الفصل تعد أوقات ارتحال ونجعة، ولهذا كان الشعراء يمرون بتلـك المـشاهد خلال رحلا م فيرونها كثيرة من حولهم، قد زاحمتهم على موارد الماء ومنابـت الكـلأ، فأتيح لهم رصد هذا العالم الحيواني ورسم سلوكياته . وننبه إلى أن ما يتكـرر في ديـوان الشاعر الواحد من نعوت وأوصاف للظليم والنعامة، أو الحمار الوحشي وأتنه، أو قطيـع البقر الوحشي، ليس بالضرورة أن يكون المشهد هو المشهد عينه كرر الحديث عنه في عدة قصائد، بل الراجح أن تعدد القصائد مواز لتعدد المشاهد، وإن رمت الحقيقة فقل يـنقص عنها . ودليل ذلك أنك تلمس تباينات بين كل لوحة ولوحة من حيث خلفية الـصورة، وسلوكيات شخوصها، وعدد أفرادها، وهذا ظاهر جلي للفاحص المتأمل .

---

[٢] شرح المفضليات، ص ٢٥١ .

ومما أطلعنا عليه الشعراء فيما يخص العلاقة الحميمة بين الجنسين هو حال الذكر إذا منع من الإناث أو طال انتظاره إياها، فالبعير إذا صرف عن النوق اهتاج فأخذ يحك نابه بنابه، فيسمع لذلك الاحتكاك صوت ينبئ عن نشاطه ورغبته :

وأعيس مخلوجٍ عن الشول ملْبدٍ　　　فنـابان من أنيـابِهِ غَـرِدان [١]

وكل ما ذكر هذا الشاعر من المظاهر السلوكية البادية على الفحل ثابت علمياً عند علماء السلوك الذين تتبعوا سلوك الفحل زمن هيجه، والشاعر لم يكن أقل معرفة وخـبرة بـه منهم، فصريف أنياب البعير وحدة نشاطه وتلبد البول على مؤخرته وفخذيه، نقاط تلتقي عندها ملحوظات الشاعر وتقارير العالم، " فمن التغيرات السلوكية التي تصاحب النشاط الجنسي للذكر الهياج الشديد، وحدة المزاج والعدوانية، وسقوط البول على مؤخرتـه ... ويطحن الذكر أسنانه باستمرار " [٢].

وفيما عدا البعير لم يشر الشعراء إلى هيج شيء من ذكور الحيوان سوى الحمـار الوحشي، غير أن إشاراتهم إليه لا تعدل في وضوحها ودقتها تلك الواردة حول سلوكيات البعير، ورغم ذلك لم نعثر على أكثر من ثلاثة نصوص يصور أولهـا شـوق الحمـار إلى ضراب الأتان بعد أن طال فقده إياها الذي امتد زمن الصيف كله، فصار يلحقها ويحتك بها في رغبة وتلهف، وهي تأبى وتتمنع عليه، لكنه في النهاية سيحطم إباءها فينال مراده :

---

[١] لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص٣٥٩ . الأعيس : الجمل الأبيض . مخلوج : نحي عن الشول وفرق بينه وبينها . الشول : النوق التي قل لبنها . ملبد : بال على فخذيه وراث حتى تلبد .

[٢] محمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ١١٤ .

يقلب سمحجاً فيها إبـــاءٌ على أنْ ســوف تأتي ما يكيـد
بقّى عنها المصيـف وصار صعلاً وقــد كثُر التذكر والفُقُود [1]

ويقتنص بعض الشعراء ملمحاً خفياً يتبدى على الحمار حين يطرد أتانـه وقـد اشتدت غلمته، حيث تأخذ أمارت رغبته في الظهور كاشفة عما يضطرم داخله، إذ يبـدأ أنفه يسيل ماء، وهذا مؤشر قوي على ما يمور في جسده من اللهفة :

ـ فأجازها تنفي سنابكُه الحصى متحلب الوشلين قارب ضرغَد [2]
ـ كلا منخريهِ سائفاً ومعشـراً بما انصب من ماءِ الخياشيمِ رازم [3]

تلك أحوال الفحل إذا تحركت نفسه توقاً إلى أنثاه، فماذا عن حال الأنثى، هـل تبادله الرغبة ؟ أم تعرض عنه ؟ حين نفرش النصوص على بساط البحث لا نجد فروقـات كبيرة بين موقف أنثى الحيوان من الذكر وبين موقف المرأة من الرجل، فنحن نعـرف أن المرأة في شعر الغزل تتبدى متبوعة يطاردها العاشق، ويتودد إليها، فلا تلين لـه أو تـرق لحاله، وحين نتأمل موقف أنثى الحيوان من الذكر نجده مماثلاً لموقف المرأة هذا، فهي دائماً تنفر وتتأبى عليه، وهو يلاحقها دون جدوى، إلا أن التباين بين المشهدين ليس في موقف الأنثى والمرأة، بل في موقف الذكر والرجل، فذكر الحيوان قريب مـن إناثـه يلمـسها

---

[1] للأعشى، ديوانه، ص ٣٦١ . السمحج : الأتان الطويلة الظهر . بقاه : رصده وترقبه وانتظره . صعلاً : ذاهب الشعر .

[2] لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٧١ . سنابكه : مقدم حوافره . الوشلان : المنخران . قارب : صفة للحمار إذا قصد الماء ليلاً . ضرغد : موضع فيه ماء .

[3] لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٤٤. سائفاً : شاماً . المعشر : صفة للحمار إذا نهق عشراً متواليـة . الـرازم : السائل .

ويؤاكلها ويمسي ويصبح معها، أما الرجل فقد حيل بينه وبين معشوقته فلا يراها ولا تراه، فليس إلا طيف الخيال ومر الذكرى والتعزي بالماضي، ولهذا كان حال ذكر الحيـوان في عين الشاعر أمنية لما أُتيح له من العيش مع أنثاه .

وباستقراء النصوص التي تحدد موقف الأنثى من الذكر لا نجد الشعراء رصدوا من ضروب الإناث سوى الناقة والأتان، كما أنم لم يصفوا من الذكور حال الهـيج سـوى البعير والحمار الوحشي، أما الناقة فقد عثرنا على نص يتيم يذكر تعرضها للذكر ورغبتها فيه [1]، وما عدا ذلك فكافة النصوص تصور معاسر ا إياه بأشكال من السلوك تعبر عـن الصدود والإعراض، فتراها حين يدنو منها الفحل قاصداً ضرا ا تشول بذنبها تعبيراً عـن كونا حاملاً لا ترغب الضراب، فإذا رأى ذلك صد عنها إلى غيرها :

ـ وقد عسرت من دو م بأكُفهم بنو عامرٍ عسر المخاض الموانـع [2]
ـ يطُفْن بجونٍ جافرٍ يتقينــ ــه بروعاتِ أذنابٍ قليلٍ كُسـورها [1]

والفحل إذا رأى الناقة رافعة ذنبها لا يعرض عنها مباشرة بل يقترب منها يستافها ليتأكد بنفسه من حملها، على أن فحول الإبل تتفاوت في قدر ا على تمييز الحامـل مـن

---

[1] ينظر : زهير بن أبي سلمى، ديوانه ص ص ٣٠١ - ٣٠٣ . وينظر تفسير هذا السلوك عند : محمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ١١٩ . وقد اكتفينا بالإحالة على النص لأنه غاية في الفحش .

[2] للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٨٧ . عسرت : رفعت أكفها بالسيوف كما ترفع الناقـة ذنبـها إذا حملـت . المخاض: الحوامل .

[1] للحطيئة، ديوانه، ص ٢١٨ يطفن بجون : أي النوق، والجون من الأضداد و يعني السواد والبيـاض . جـافر : الذي قد جفر من الضراب أي انقطع . قليل كسورها : أي تشول بأذنا ا ولا تكسرها .

الحائل، فنجد بعضها عليماً بأمارات الحمل، فتراه لا يحتاج لمعرفة لقاحها إلى أن يقتـرب منها ليستافها بل يكتفي بمجرد النظر :

يهدي ا أكلف الخدين مختِبر من الجمال كثير اللحمِ عيثُوم

قال الأنباري شارحاً لفظ (مختبر) على رواية اسم الفاعل : " أراد فحلاً عالماً بلقاح الإبل ما لم يلقح منها وما لقح إذا رآها عرفها " (٢). ويؤكد ابن قتيبة هذه القدرة لدى بعـض الفحول بقوله : " حدثني أبو حاتم عن الأصمعي عن إهاب بن عمير قال : كان لنا جمل يعرف كشح الحامل من غير أن يشمها " (٣) .

وتسلك النوق طريقاً آخر لصد الفحل عنها وذلك بأن تعمد إلى دفع البول مقطعاً بكميات قليلة، فإذا رأى الفحل ذلك منها أدرك عدم رغبتها في التزاوج لكونها حـاملاً، فهذا الفعل من الناقة يحمل للفحل رسالتين : أن الناقة لقحة، وأنها لن تمكنه من الاتـصال ا . ونشير إلى أن كل النصوص الواردة في هذا السلوك من الناقة جاءت في معنى شعري واحد عند كافة الشعراء، بل وبالألفاظ نفسها، وذلك أنم يجعلون فعل الناقة هذا مشبهاً به لمشبه واحد تردد عندهم جميعاً وهو الطعن، فيشبهون ما يتدفق من جراح عدوهم من الدم بما تدفعه الناقة من البول . ويحسن التنبه إلى ملمح هام يحمل معاني القوة والإقـدام، يتجلى عبر الموازنة بين سلوك الفحل حين يرى البول يخرج من الناقة، وسـلوك أولئـك

---

(٢) شرح المفضليات (القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م) ، ص ٨٢٣ . والبيت لعلقمة الفحل . أكلف الخدين : حمرة فيها سواد . عيثوم : ضخم كثير اللحم .

(٣) عيون الأخبار، ٢/ ٧٣ . وينظر : ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٦/ ٣٥٣ .

المقاتلين حين يرون الدم يتدفق من جراح أعدائهم، إذ نرى أن الفحل يصد عن الناقة حين يرى ذلك المؤشر منها، أما المقاتلون فلا تزيدهم دماء العدو إلا إصراراً على مواصلة الطعن، فالصورة تحمل سخرية بالعدو من حيث هزيمته وتشبيه دمه بالبول، كما أنها لا تخلو من الفخر والتمدح بالقوة والصلابة :

ـ بطعنٍ كإيزاغ المَخاض إذا اتقت   وضربٍ كأفواهِ المفرجةِ الهُدل [(١)]

ـ بطعنٍ كإيزاغ المَخاض رشاشه   وضربٍ كتشقيق الحصير المشقق [(٢)]

ـ بضربٍ يزيلُ الهام عن سكَناتِهِ   وطعنٍ كإيزاغ المخاض الضواربِ [(٣)]

وأما الضرب الآخر من إناث الحيوان التي وصف الشعراء موقفها من محاولة الذكر غشيانها فهي أنثى الحمار الوحشي، وتتسم لوحات هذا الضرب بميسم لا نجده في لوحات البعير والناقة، فهناك لا يظهر البعير في اللوحة إلا مهتاجاً مغتلماً، فإذا قصد الأنثى عبرت عن موقفها الرافض إما برفع الذنب أو بدفع البول، ولا نعثر على أية إشارة لاصطحابهما وتودد البعير إليها، فليس إلا تلك اللقطة ثم يختفي كل شيء بالسرعة التي بدأ بها . أما لوحات الأتان والحمار فهي أكثر غناء وأغنى خطوطاً وألواناً، إذ يبدو الذكر فيها ملهوفاً

---

(١) لعمرو بن شأس الأسدي، ديوانه، تحقيق : يحيي الجبوري (الكويت : دار القلم، ط٢، ١٤٠٣ هـ/١٩٨٣م)، ص ٧٤ . الإيزاغ : إخراج البول دفعة دفعة، والحوامل من الإبل توزغ بأبوالها .كأفواه المفرجة : شبه اللحم الذي يتدلى من فم الجرح بمشفر البعير الذي به قروح في فمه فيهدل لها مشفره .

(٢) لمالك بن خالد الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٤٧٢ . الحصير : كساء، يقول : إذا ما شقق سمعت له صوتاً .

(٣) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٤٦ . يزيل الهام عن سكناته : يزيل الرؤوس عن الأعناق . الضوراب : التي تضرب الفحل بأرجلها إذا أرادها . وينظر في هذا المعنى : دريد بن الصمة، ديوانه، تحقيق : عمر عبد الرسول (القاهرة : دار المعارف، د.ط، ١٩٨٥م) ، ص ٣٨ . والأخفش، الاختيارين، ص ١٥٢. لمالك بن زغبة .

على أنثاه، يتبعها أينما تحركت، ويماشيها إلى درجة الملاصقة، ويحرص كل الحرص على ألا يمسها سوء، وأمام هذا الإخلاص والحب لا تقابله الأنثى إلا بالصد وعدم المبالاة . وكما رأينا (الحمل) في موقف الناقة من البعير هو مرد انحرافها عنه، نلفي هذا الأمر نفسه سبباً لتمنع الأتان وعصيانا، وهكذا لا تقع أعيننا في جميع اللوحات على منظر مزهر قد أظلته ديمة الحب، وكسته خضرة الحنان، فليس إلا الصد والحرمان . ولا بد أن تكون لتجارب الشاعر في حياته مع المرأة صلة بطبيعة اللوحات التي يلتقطها من عالم الحيوان . فلنقف قبالة بعض مناظر الحمار لنشاهده وهو يراود أتانه بعد أن لقحت فتنحرف عنه، فيرتاب في أمرها، ثم يدرك أن ما في بطنها هو مرد ما ظهر على سلوكها من بغض ونفور:

- ذكر العيونَ وعارضته سمحج حملت له شهرين بعد نِزار
يغشى كريهتها على ما قد يرى في نفسِها من بِغضةٍ وفرار (١)

- أو ملْمِع وسقَت لأحقب لاحه طَرد الفحول وضربها وكِدامها
يعلو بها حدب الإكامِ مسحج قد رابه عِصيانها ووحامها (١)

(١) للمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . السمحج : الأتان الطويلة الظهر .

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٤ . أو : المراد أو كأن ناقتي التي وصفت ملمع، وهي الأتان التي استبان حملها. وسقت : حملت . الأحقب : صفة للحمار الوحشي إذا كان في موضع الحقب منه بياض . لاحه : غيره . كدامها: عضها . الحدب : ما ارتفع من الأرض . المسحج : المعضض .

فأنت ترى الأتان في النص الأول تبغضه وتفر منه، ورغم هذا لم يتركها بل يـصر علـى مصاحبتها مع علمه بما تكنه له . والأمر ذاته يتجلى من النص الآخر، فالحمار (يعلـو) بأتانه المرتفعات حرصاً على سلامتها، وإذا نظـرت موقفها تجاه هذا الحب تجدها تعصيه وتزهد فيه، رغم كونها قبل ذلك تشتهيه وتميل نحوه بدلالة قوله : (ووحامها)[٢]، فلمـا لمـس منها بوادر العصيان في سلوكها، والتبـدل في موقفها منـه داخلـه الارتيـاب والشـك .

وبوقفة ثانية عند المشهدين السابقين نرى أن الأتان لم تعلن عن موقفها الـرافض صراحة، لكن الحمار استشفه عبر مراقبة سلوكيا ا، فهو قد (رأى ما في نفسها) كمـا في النص الأول، في حين أنه لم يقطع في النص الثاني بحقيقة موقفها منه، لأن هذا الـنص فيما يبدو يصور بداية التحول من القبول والمياسرة إلى الإعراض و المعاسرة، فالحمار (قد رابه عصيانها ووحامها) فالأمر لم يتجاوز الريبة والظن . لكن موقف الأتان لا يبدو دائماً هكذا يظهر من خلف ستر رقيق، فقد تميط اللثام كاشفة عن نفسها بمجاهرة ووضـوح، وإذا لزم الأمر شيئاً من العنف لصد ممارسات الذكر فإنها لا تتورع عن ضـربه ليكـف عنها :

جأب خلا بحلائلٍ وسقت له ... فحملن لم يغـرم لهن صداقا
فصددنَ عنه إذ وحِمن عواذلاً ... حتى استمر وأنكـر الأخلاقا

---

[٢] ينظر : ابن منظور، لسان العرب (بيروت : دار صـادر، ط١، ١٤١٠هـ ـ/١٩٩٠م) ، ٦٣٠/١٢-٦٣١ (وحم) وفيه بيان لمعنى بيت لبيد هذا .

يرمحنه بعـد اللمـامِ أوابيـاً شمساً فقد أحنقْنـه إحناقا (١)

فصدود الأتن وإعراضهن لم يقع إلا بعد أن حملن، فصرن يرمحنه ويخرجن عـن طاعتـه . وحين تتأمل تجدهن يرمحنه (بعد اللمام) أي بعد أن يغشاهن، وهذا يشير إلى أن سـوء الخلق لم يبلغ منتهاه بعد، فما زال فيهن بقية، حيث يقابلنه بشيء من القبول، وأشياء من الإعراض والصد . ولكي نجعلك تطمئن لهذا القول ندعوك إلى الاطلاع إلى موقف أتـن أخريات من فحلهن، لتقف على قدر ما فيه من القسوة والغلظة، وتذكر عنـدها قـول الأول : (حنانيك بعض الشر أهون من بعض) :

كأن الرحلَ منها فوق جأبٍ يقلب آتناً خلُجاً حِيـــالا

يظل جبينه غرضـاً لسمـرٍ كأن نسـورها حشِيت نِصالا (٢)

فإذا كان الحمار السابق سعيد بأن (خلا بحلائل) وأن هذه الحلائل (وسقت له) وأنهن لا يرمحنه إلا (بعد اللمام) ـ فإن هذا الحمار في أسوء حال، فلا حنان ولا مودة، إذ لا يبدو من أتنه أي إقبال عليه أو رغبة فيه، فما إن يقترب منهن إلا ويشرعن في ضربه بأشد ما يكون دون أن يظفر منهن بلذة الوصال . ولا يفوتك التنبه إلى دقة الشاعر في التعـبير عن موقف هذه الأتن الذي نلفت إليه عبر الوقوف على نقاط ثلاث يتبدى من خلالهـا إحكام الصنعة وتماسك البناء، الأولى : تسمية إناث الحمار (أتناً) في حين أننا في الـنص

---

(١) للشماخ بن ضرار، ديوانه، ص ص ٢٦٧ - ٢٦٨ . الجأب : الغليظ من حمر الوحش . استمر : استحكم خلقه واشتد وقوي . بعد اللمام : أي بعد غشيانه لهن . أوابيا : جمع آبية، أي ممتنعات عليه . شمساً : جمع شموس وهـي النفور من الدواب . أحنقنه : أغضبنه .

(٢) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٢٠٣ . خلجاً : أي قد فصل بينها وبين جحاشها بذبح أو بموت . الحيال : الـتي حال عليها الحول فلم تحمل . غرضاً لسمر : أي غرضاً لحوافر الأتن . النسور : اللواتي في بطن الحـوافر كأمثـال النوى .

السابق (حلائل)، ولا يخفى ما بين اللفظتين من تباين يعكس مدى صلة الأتن بالحمار، فحيث كانت فيهن بقية من خلق ناسب أن يطلق عليهن (حلائل)كما في النص الأول, أما في هذا النص فقد ذوت بقية الخلق فانتفى كونهن حلائل مع هذا التحول، إذ صرن (أتناً) كسائر الأتن، لا يدِن له بطاعة، ولا يبالين بأمره ونهيه . الوقفة الثانية عند زمن الفعل الذي يكشف شدة رفض الأتن لفحلهن وهو قوله : (يظل)، فانتقاء الزمن المضارع دليل على استمرار الإعراض من الأتن ودوام رمحهن الحمار كلما رام الدنو منهن، فهو لا يلقى منهن ساعة إقبال واحدة، بخلاف الأتن في النص السابق اللاتي يمكن الحمار ثم يرمحنه . أما النقطة الأخيرة فعند ذلك التشبيه الذي يصور رمح الأتن الفحل، إذ شبه نسورهن بالسهام، والسهم مرتبط ذهنياً بالطعن والموت والدماء، وهذه الصورة وتداعياتها لا تنفصل عن الجو العام الذي يغلف سماء النص المشحون عنفاً وقسوة .

وقد لا يلقى الحمار هذا الموقف الرافض من جميع الإناث الواقعات تحت سيطرته، فتكون بينهن من تستجيب لرغبته، ومنهن من تكون ضد ذلك، وحيث إن الذكر لا يقنع إلا بطاعتهن جميعاً فإنه يعنف على المارقة عن طريق الطاعة، حتى ولو كانت واحدة فقط يقابلها ثمان طائعات مذعنات، فهو لا يفرط بشيء من ملكه ولو كثر :

يعارض تسعاً قد نحاها لموردٍ يجور بذاتِ الضغن منها ويعدِلُ [1]

---

[1] لامرئ القيس بن جبلة السكوني، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٨/ ٣٤٧ .

وحيث كانت أكثرية القطيع سائرة وفق هواه، فإن تلك الشاذة بينهن لا تجرؤ على رمحـه إذا اقترب منها مادامت هي العاصية بمفردها، فتراها تصبر على جوره وعنفه في انتظار أن ينتهج القطيع كله نهجها الجامح حين يعلقن من الفحل كما وسقت هي، عندها تـرجح كفة الإناث فيجترئن على إعلان العصيان وضربه بحوافرهن على وجهه وصدره [٢].

ولكي تتجنب بعض الحمر ما تلقى من إيذاء الأتن وألم رمحهن فإنـها تنحـو إلى شكل من أشكال السلوك الذي تختبر به مدى قابلية الأتن للتزاوج قبل الإقدام عليه، حيث تستطيع عبر هذا السلوك معرفة ما إذا كانت الأتان حاملاً أم حائلاً، و بهذا يـأمن علـى وجهه وجبينه من حوافرها، بعد أن تأكد أن بوابة العبور إليها لم توصد بعد . ونعني بهذا السلوك ما تقوم به بعض الحمر من شم أبوال الأتن بقصد فحصها لمعرفة حال الـرحم إن كان قد لقح أم مازال ينتظر، وهذا النمط السلوكي الذي تنتهجه الحمر ثابت مقرر عنـد علماء سلوك الحيوان [١]. وهو رغم دقته وغرابته لم يفت الشاعر الجاهلي الـذي يمتلـك عدسة لاقطة تسجل بدقة ووضوح مشاهد البيئة وأسرار كائناتها :

ـ سوافِ أبـوال الحمير محشرجٍ   ماءَ السوافي من عروق الساعل[٢]

ـ دءُولٌ إذا ما استاف منها مصامةً   له من ثرى أبوالهـن نشيـق[٣]

---

[٢] للاطلاع على نصوص أخرى تصور علاقة الحمار بأتانه ينظـر : الأعـشى، ديوانـه، ص ١٥٥ وص ٣٦١ . والسكري، شرح أشعار الهذليين، ص ١١٩٠ لأبي خراش الهذلي . وغير ذلك كثير .

[١] ينظر : حميد البياتي، بيئة الحيوانات البرية، ص ٢٥٣ .

[٢] لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، تحقيق : عزة حسن (بيروت : دار الشرق العربي، د.ط، ١٤١٦ هـ/١٩٩٥م)، ص ١٦٨ . السوف : الشم . المحشرج : الذي يردد صوته في حلقه بماء السوافي، والسوافي حلقوم الحمار ومريئه . الساعل : الفم .

وربما لا يكتفي الحمار بالاستدلال على حمل أتانه بشم بولها, وهو رغم كونه دليلاً كافياً إلا أنه بسبب اشتداد غلمته يتوجه نحوها فيشم مخرج البول منها ليقطع شكه, ولكنه لا يسلم من أذاها إن كانت حاملاً إذ تباشر رمحه بحوافرها بشدة وغيظ غير مبالية أين تقع حوافرها من جسده :

ـ ينوي وسيقتها وقد وسقَت له   ماءَ الوسيقــةِ في وعاءٍ معجبِ
فتصك محجِــره إذا ما استافَها   وجبينه بحوافرٍ لم تنكَــــــبِ (٤)
ـ وسقْــن له بروضةِ واقِصــاتٍ   سِجــالَ الماءِ في حلَق منيــــع
إذا مــا استافهن ضــربن منــه   مكانَ الرمح من أنــفِ القَدوعِ (٥)

ولعلنا رأينا في هذين النصين أن اهتياج الأتان ورمحها الفحل يأتي مباشرة شروعه في عملية الاستياف، وهذا الرد المباشر يكشف قدر نفارها من الفحل ومدى بغضها إياه، حتى إنا لا تم بوقوع حوافرها القاسية الصلبة على محجره وجبينه .

وتختفي هذه الشراسة أحياناً من سلوك الأتان، فترى الفحل يدنو منها ويــستافها بشكل يبدو أنه دائم متكرر، وهي خاضعة له، مذعنة لرغبته :

وكأن أقتــادي غدا بشِوارِها   صحماءَ خدد لحمها التسويف
كالقوس عطلَها لبيع سائــم   أو كالقنــاةِ أقامها التثقيــف (١)

---

(٣) للشماخ، ديوانه، ص ٢٤٧ . دءول : من الدأل وهي مشية فيها ضعف وعجلة . المصامة : موقف الأتن .

(٤) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٨١ . ينوي وسيقتها : أي إلقاحها . المحجر : العين وما دار ا . لم تنكــب : أي صلبة شديدة .

(٥) للشماخ، ديوانه، ص ٢٢٩ . روضة واقصات : موضع . سجال الماء : يريد ماء الحمار . في حلق منيع : يريد في أرحام قوية . قدوع : بمعني مقدوع وهو الفحل يريد الناقة الكريمة ولا يكون كريماً فيضرب أنفه بالرمح حــتى يرجع، شبه ضرب الأتن الحمار بضرب الرمح أنف البعير .

ولعلك تلاحظ منظراً عجيباً في هذا النص، وهو أن الضرب والكدم الذي كنا نراه سابقاً بادياً على وجه الحمار وجبينه، نراه هنا مرتسماً على جسد الأتان، إذ تظهر وقد (خدد لحمها التسويف) ولا يظن أن الآثار المنطبعة على صفحة جسدها هينة، فلفظة (خدد) بجرسها وتشديد وسطها تشي بأن جسدها قد ازدحمت فيه المعالم والجروح، ويعضد هذا الاعتقاد اللفظ الواقع فاعلاً لـ (خدد) وهو قوله : (التسويف)، فالحمار لم يسفها مرة أو مرتين، لأن ظاهر اللفظ وميزانه الصرفي الواقع في حقل(التفعيل) يوحي بأن هذا السلوك من الحمار يصدر منه بشكل لا يخلو من الدوام والتكرار، ولولا ذلك لما تخدد لحمها . ولكن ما السر في كون هذه الأتان طائعة مسالمة، لا ترد على سوفه إياها بختم حوافرها على وجهه وجبينه ؟ السر في ذلك لا يعدو أحد احتمالين : إما أن يكون سلوك الأتان هذا بسبب كونها وحيدة معه، ما يجعل تمردها عليه بمفردها صعباً لأنه أحكم السيطرة عليها فلم تعد تجرؤ على مخالفته فضلاً عن الاجتراء على ضربه أو دفعه . وأما الاحتمال الآخر فيتمثل في الاعتقاد بكون هذه الأتان لم تلقح بعد، فليس في النص ما يوحي بحملها، وربما يترجح هذا الظن حين نقرأ البيت الثاني الذي يشبه دقة ضمورها بالقوس أو القناة، فما دامت حائلاً حتى الآن فإن فيها بقية رغبة إلى الفحل .

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ١١٨ - ١١٩ . الأقتاد : جمع قتود وهي عيدان الرحل . الشوار : متاع الرحل . صحماء : أتان في لونها صحمة وهي سواد في صفرة أو بياض تدخله حمرة أو سواد . كالقوس : أي في ضمرها . عطلها : أي من الوتر لتشتد فيبيعها، وقيل غير ذلك . السائم : البائع .

وحيث كان حمل الأتان حاجزاً يستوقف ضرباً من ضروب السلوك بينها وبين الحمار، وتتحول عنده العلاقة من اليسر إلى العسر، ومن الطاعة إلى العصيان، فإن الحمار ربما لم يكن يرى في حملها خيراً له، كيف والحياة بعده تنجلي ديمها، وتيبس خضرا، ولهذا كان لهذه التحولات المرة طعم يجده الحمار في حلقه كالعلقم، فتراه إذا ما استاف واحدة من أتنه فتبين له حملها صاح صيحة هم وألم، حتى ربما شرق بريقه لشدة الحزن :

ـ أخو الأرض يستخفي ا غير أنه إذا استاف منها قارحاً فهوصائح [1]

ـ شج بالريق أن حرمت عليه حصانُ الفرج واسقةُ الجنين

طوت أحشاءَ مرتجةٍ لوقتٍ على مشجٍ سلالته مهين [2]

ولابد من التنبيه إلى أمر هام، وهو أن هذا الحمل الذي أحزن الحمار قد لا يكون من هذا الحمار ذاته، بل من فحل آخر غيره، وتفسير ذلك أن الوقت الذي يج فيه الذكور يكثر فيه اقتتالها للسيطرة على الأتن، فقد يستولي ذكر على أتان أو أتن لذكر آخر بعد أن بقيت مع الأول زمناً تم خلاله إخصا ا، فإذا ما وقعت تحت سيطرة المالك الجديد وقصد ضرا ا تبين له بعد الاستياف حملها فيصيح حزناً وتأففا لكونه لن ينال من هذه الأتان ما قاتل فحلها الأول لأجله، ولكنه رغم ذلك لن يفرط فيها بل ستظل ضمن القطيع، فالكثرة مؤشر على قوة الذكر وفحولته ..

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٢٤٣ . القارح : الحامل .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٣٢٨ . شج بالريق : أي غص ذلك الحمار بريقه . الواسقة : الحامل . طوت : ضمت . أحشاء : أراد رحمها . مرتجة : حامل . لوقت : أي لوقت الولادة . مشج : أراد النطفة . سلالته : ماؤه .

الفصل الثاني

الســيطرة

(١/٢) الامتلاك الجغرافي

طفنا في حديثنا السابق في أفياء شعرية رأينا فيها ألواناً من الأسر الحيوانية، وما تضم تلك الأسر من الصغار، وما تنطوي عليه من الصلات والعلاقات الحميمة . لكننا أرجأنا الحديث عن نمط سلوكي تمارسه ذكور الحيوان خاصة لحماية أنفسها أولاً وكذا لصيانة ما يقع تحت يدها من إناث، لأن موسم التزاوج - كما أشرنا قريباً - تنشب فيه صراعات شرسة بين الذكور لحيازة الإناث، فماذا يصنع الذكر لحماية ملكه من أطماع أقرانه ؟

ذكر علماء سلوك الحيوان هذا السلوك الاحترازي من ذكر الحيوان وسبقهم إليه شعراء الجاهلية بزمن طويل، إلا أن ما ذكره العلماء أكثر تنوعاً مما ذكر الشعراء، وسنتقيد بما ورد في الشعر لكوننا نبحث سلوك الحيوان فيه لا سلوكه مطلقاً . وحيث كانت أسرة الحمار الوحشي ألمع أسرة حيوانية في سماء الشعر فإن هذا السلوك الاحترازي لم يبد من ذكر حيواني آخر سواه، ونعني به قيامه في ساعات محدودة بالصياح والنهيق بأشد ما يمكنه

حتى يبلغ صوته أبعد مدى يستطيعه معلناً بذلك عن حدود مملكته الجغرافية ومحذراً الذكور الأخرى من دخولها أو حتى الدنو منها [١]. وعادة لا يمارس الذكر هـذا الـسلوك إلا في موسم التزاوج فقط . وأكثر ما شاهد العلماء هذا السلوك في فـصيلة الطيـور، حيـث ينتصب الذكر في موسم التزاوج على قمة شجرة ويشرع في التغريد معلناً عـن حـدود منطقته، ومبدياً استعداده للتزاوج [٢]. ونشير إلى أن الإشارات الصوتية ليست هي النمط السلوكي الوحيد لتحديد المناطق وإعلان الملكية، فهناك ضروب إشارية أخرى كوسـم أشجار المنطقة التي يحتلها الذكر بعلامات خاصة كحكها بأظـافره، أو أن يـسم هـذه الأشجار أو ما يحيط ا من عشب وأحجار برائحته الصادرة من بوله الذي يصبه عليها أو عبر الاحتكاك ا لتطبع عليها رائحة جسده . وربما ذهب بعض الذكور إلى وسم إناثـه الواقعة تحت سيطرته بالرائحة نفسها لتثبيت ملكيته عليها، ولتعلم الذكور الأخرى أنـا مملوكة للغير يحظر الاقتراب منها [٣] .

وإذ عرفنا ذلك فهل ما تفعله ذكور الحيوان هو بقصد الامتلاك الجغرافي فقط، أم أن الحيوان يحقق من خلال ذلك منافع أخرى ؟ إن السيطرة على ا ال الحيـوي هـدف

---

[١] ينظر : دانييل بري فولت، التطور والسلوك الحيواني، ص ص ١٣٣ ـ ١٤٣ . وإبراهيم عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص ص ١٠٥- ١٠٦ و ٢٨٦ - ٢٨٧ .

[٢] ينظر : فانس باكارد، الجانب الإنساني عند الحيوان، ترجمة : سعد غزال (القاهرة : دار الفكر العربي، د . ط، د.ت) ، ص ص ١٥٦ - ١٥٧ . و مليسنت سلسام، لغة الحيوان، ترجمة : كامل منصور (القاهرة : دار نـضة مصر، ١٩٦٦م) ، ص ٤٤ . وجون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ص ١٧٠- ١٧١ .

[٣] ينظر : يوسف عز الدين عيسى، لغة الحيوان (الكويت : مجلة عالم الفكـر، مـج٧، ع٢، يوليو،أغـسطس، سبتمبر، ١٩٧٦م) ، ص ص ١٦٢ و ١٨٧ - ١٨٨ . ومسعد شتيوي، لغة التفاهم بين الحيوانات (الرياض : مجلة الفيصل، ع٢٥٧، ذو القعدة، ١٤١٨هـ/مارس١٩٩٨م) ، ص ٩٩ .

رئيس للحيوان، لكن الحيوان لا يسعى لذلك بقصد التملك فحسب، بل بما يتحقق داخل حدود ملكته من خصائص، فالذكر حين تكون له منطقته الجغرافية الخاصة فإنه يتجنب بذلك مواقف الصراع مع الذكور الأخرى، فيضمن بذلك سلامته وحفظ إناثه . وكذلك فإن حدود أرضه توفر له ألواناً من العشب والغذاء الذي لا ينافسه عليه أحد، فيطمئن لتوفر المرعى له ولأفراد قطيعه، ولا يضطر إلى الرحيل بحثاً عنه . وإضافة لما سبق فإن اختلاء الذكر بالأنثى في بقعة تخصه دون تدخل الغرباء يخلق بينهما جواً من الألفة والود، ما يتيح لهما العيش بسلام في هدوء وسكينة [1]. ولكن يجب أن نعلم أن تلك المجالات الحيوية لا تكون آمنة دائماً، فهي لا تخلو من نزاعات شرسة، لأنها لا تمتلك بحائط جداري أو سياج حديدي، بل بعلامات وإشارات تدرك عبر السمع أو الشم، لذا فهي لا تمنع دائماً تسلل المنافسين، فالإناث مطلب جميع الذكور، وإحكام السيطرة عليها جهد شاق مضن، كما سيتجلى لنا عبر تتبع أحوال الحمار وما يرتسم على جسده من آثار القتال لحراسة القطيع .

ولم يفت الشعراء الجاهليون الإشارة إلى هذا النمط السلوكي، لكن إشاراتهم تلك اقتصرت على ما يطلق الذكر من التحذيرات الصوتية، أما ما عداها من إعلانات الملكية كالرائحة والوشم فلم ترد في نصوصهم، أما الوشم فربما لم يتنبهوا إليه، وأما الرائحة فيبدو أن حاسة الشم لدى البشر لا يمكنها التقاطها لكونها رمزاً خاصاً لا يستجيب له سوى

---

[1] ينظر : مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ١٦٨ . وحميد البياتي، بيئة الحيوانات البرية، ص ٢٤٧ .

الحيوان المعني بهذه الرسالة، والحيوان مشهور بقوة حاسة الشم لديه، حتى إنها تعد دليله الأول في الاسترشاد إلى الغذاء والنجاة من الأخطار المتمثلة في روائح الحيوانات المفترسة .

إن الحمار الوحشي بالغ الحرص على التملك الجغرافي وحيازة الإناث، وحيث كان التنافس بين الذكور على الأتن في منتهى الحدة والشراسة، فإن الذكر الذي يمتلك أرضاً وإناثاً يعتني كل العناية بصيانة ملكه، ولكي يتجنب الاصطدام بالخصوم فإنه يعمد إلى السلوك الإعلاني ويجتهد فيه غاية الاجتهاد، فتراه يصيح بأعلى صوته صياحاً متتابعاً بأقصى ما يطيقه من قوة، حتى يبلغ صوته أبعد مدى وينتشر في كل صوب فإذا ما لامس آذان الطامعين تنبهوا فارتعدوا .

قف عند هذا النص لتسمع منه ما ذكرنا من بعد الصوت وشدته، حيث تم تسجيل ذلك الصوت على اسطوانة تنطق حال إدارتها من قبل المتأمل، فقد أبدع الشاعر في التقاط المشهد بالصوت والصورة فجعل للحروف والكلمات صوتاً حياً يسمعه المتلقي في داخله، حيث شبه حركة منخري الحمار من أثر تكرار الصوت بحركة كير الحداد، وشبه شدة صوته وحرصه فيه على بلوغ أبعد مدى بصوت سائق القافلة أو الصوت المنبعث من المزمار :

أقب كأن منخِره إذا ما   أرن على تواليهن كِير
له زجلٌ تقولُ: أصوت حادٍ   إذا طلب الوسيقةَ أو زمير(١)

---

(١) للشماخ, ديوانه، ص ١٥٥ . الأقب : الضامر البطن . التوالي : التتابع . الكير : كير الحداد . الزجل : صوت فيه حنين وترنم . الوسيقة : أراد هنا أنثاه . زمير : أي صوت مزمار .

هناك تطابق في الغرض الذي يقصده الحمار من نيقه والحادي في سوقه وتغنيه، فكلاهما يتوجه بصوته نحو الآخر لإيصال رسالة معينة، فالأول يعلن عن الملكية ويحذر من الاقتراب، والثاني يحث الإبل على السير والمضي فيه . وتتطلب رسالة كل منهما رفع الصوت إلى أقصى مدى لتحقيق بلوغها إلى المعنيين .

وتسلك بعض الحمر في إعلان ملكيتها طريقاً يتجلى منه حرصها على تثبيت الحدود ورسم المعالم، فتجد الحمار ينفخ في بوقه في جهات عدة لا جهة واحدة حتى يتفرق صوته فتبلغ رسالته كل ناحية في أرضه فيصد عنها الخصوم :

كأن سحيله في كل فج تغرد شاربٍ ناءٍ فَجوع (١)

فقوله : (في كل فج) تأكيد لشدة العناية ببث الرسالة . ثم تأمل دقة الشاعر في جعله صوت الحمار هنا (سحيلاً) لا (نيقاً) ليؤكد شدة عناية هذا الحمار بمحيط مملكته، يتبين هذا حين نعلم أن السحيل درجة من الصوت أرفع من النهيق وأبعد مدى . وتأتي الصورة التشبيهية في عجز البيت لتجسد المعنى في مشهد بشري يتيح للمتلقي الوقوف على حدة ذلك الصوت وارتفاع طبقته، فالشاعر يشبهه بتغرد الشارب الذي يعرف عادة برفع عقيرته بالغناء، ثم جعله (نائياً) ليتحقق رفع الصوت حيث ينعدم وجود الجيران والعشيرة في الخلاء فلا يخشى المغني إيذاء أحد . ولتتم الصورة وتتأكد حدة التغني نعت هذا الشارب بأنه (فجوع) قد حلت به مصيبة فبات يولول في ذلك النأي بأعلى صوته.

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ٢٢٨ . السحيل : صوت أشد من النهاق . الفج : الطريق الواسع بين جبلين . وتنظر صورة شبيهة لهذه عند لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ٨٤-٨٥ .

وتلمِح بعض النصوص إلى البقعة الجغرافية التي يحتلها الحمار ويصوت فيها، حيث تشير إلى كون الحمار قد (خلا) في هذه الأرض التى يزمر فيها بعانته :

بعيد مدى التطريبِ أولى نهاقِهِ سحيلٌ وأخراه خفي المحشرج
خلا فارتعى الوسمي حتى كأنما يرى بسفَى البهمى أخِلةَ ملْهج(١)

ويفهم من هذا النص أن الحمار قد طال استيطانه لهذه الأرض، فقد ظل فيها سيداً يرعى نبتها مستمتعاً بخضرته وطيبه، وبقي على ذلك حتى يبس الزرع وتبدلت الخضرة صـفرة، وبين المرحلتين مدة زمنية تكشف عن قوة هذا الفحل وإحكام قبضته على مملكته ورعاياه.

وقد يتضاعف حرص الحمار تجاه منطقته وإناثه فلا يكتفي بالنهاق أو الـسحيل وهو واقف على أرضه بين أحجارها وآكامها، لأن ذلك لا يضمن بلوغ الصوت إلى أبعد مدى، فيذهب نحو المرتفعات فيصعد على ما تطاول منها ثم يشرع في بعـث رسـالته، وعندها يطمئن لرحابة مساحة البث، فيتأكد أن استقبال الرسالة قد تم بصورة يرتضيها :

قَطُوف شحوج باليفَاع كأنه لما رد لَحيـاه السحيلَ خنيق (٢)

إن الحمر الوحشية لا تعيش داخل ممالكها في هدوء وسلام دائم، وما صياحها إلا مؤشر واضح على التوجس الذي لا يفتأ يضطرب داخل أفئد ا، ولذلك نلفـي نهاقهـا وسحيلها سلوكاً دائماً، فلعلها ذا الاحتراز والإعلان توفر لأنفـسها وإناثهـا الأمـن

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ص ٨٨ - ٨٩ . المحشرج : الذي يترد صوته في حلقه وجوفه . يرى : أي الحمار . سفا البهمى : شوكها، والبهمى نبت إذا يبس خرج له شوك . الملهج : الراعي الذي لهجت فصال إبله بأمها ا فـشق ألسنتها أو ثقبها لكي لا ترضع . وينظر في هذا المعنى : كعب بن زهير، ديوانه، ص ٩٧ .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٢٤٧ . قطوف : بطيء . شحوج : كثير الشحاج وهو صوت الحمار . اليفاع : التـل المشرف أو ما ارتفع من الأرض .

والسلامة من المعتدين، ولكن ذلك لا يتحقق دائماً، فمقاطعات الذكور المسيطرة غالباً ما تتعرض للاعتداءات، فتتقاتل فيها الذكور بشراسة وعنف حتى قد تتعاظم الكلوم وتـسيل الدماء . وأشد ما تبالغ الحمر في الإعلان عن وجودها فيه موارد الماء، فهـذه المـشارب مقصد لكل قطعان الحمر وسائر الحيوانات، فلكونا مهوى يقصده الخصوم، فإن الـذكر حين يرده بجماعة أتنه يرده خائفاً يترقب، فقد يفجؤه أحد أقرانه عليـه فيغتـال فرحتـه بالمشرب، خاصة أن الطبيعة الجغرافية لمشارب الماء تعمل على تغذية الخوف لدى الحمـار لأن مجامع الماء عادة ما تكون مناطق منخفضة تحيط ا الجبال، وتلفها النباتات والأشجار، ما يجعل مجال الرؤية للمرتاد محصور ضيق، الأمر الذي يزيد من احتمال مفاجأة الأعـداء حين يطلون بغتة من بين الآكام، أو يخرجون بصمت من بين الأشجار، ولكـي يتقـي الحمار وأتنه هذا الخطر فإنه يعمد إلى التصويت عند هذه الموارد، معلناً بذلك عن وجوده، ومحذراً غيره من الدنو منه، ولذلك كان سلوك التعشير على الماء رسالة تختلط فيها معاني الإعلان والتحذير :

ـ يغـرد بين خـرمٍ مفرطَاتٍ صـوافٍ ما تكـدرها الـدلاءُ
كأن سحيلَـه في كـل فجرٍ على أحساءِ يمؤودٍ دعـ ـ ـاءُ[١]
ـ يفرج بالسنابكِ عـن شريبٍ يروع قلوب أجوافٍ غِـ ـلال

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٦٩-٧٠ . خرم : غدران . مفرطات : مملوءات . أحـساء : واحـدها حسي وهي مواضع يكون فيها الماء . يمؤود : موضع . دعاء : شبه صوت الحمار بإنسان يدعو صاحبه .

يرجع في **الصــوى** بمهضماتٍ **يجبن الصدر من قصبِ العوالي** [(١)]

وتحيلنا الإشارة الواردة في النص الأول عند قوله (في كــل فجــر) إلى ظــاهرة سلوكية تتعلق بالجانب التنظيمي لسحيل الحمر أو نهيقها، فعلماء سلوك الحيوان يقــررون بأن أكثر ما يكون إعلان الذكور عن مجالا ا الحيوية عند الفجــر وعنــد الغــروب [(٢)]. وذكور الحيوان تحرص على هذين الوقتين خاصة لكونهما يمثلان بداية النــهار ومنتــهاه، وحركة الحيوانات لا تكون إلا بين هذين الوقتين، فحين يذيع الذكر بيانه الإعلاني عــن الملكية عند الفجر فلأنه بداية انبعاث الحيوانات وتحرك القطعان، حتى يكونوا على بينة فلا يقربوا مساحته الجغرافية، ثم يكرر هذا الإعلان عند تواري الشمس وحلول الظلمة ليذكر ويحذر، ولتعلم الحيوانات بأنه مازال مالكاً لهذه الأرض مسيطراً عليها .

وحين نتصفح الشعر الجاهلي بحثاً عن هذا الملمح العلمي بين نصوصه نجد ذكراً صريحاً لوقت الفجر كما في النص السابق وفي هذا النص أيضاً :

صخِب كأن دعاءَ عبدٍ منافةٍ في **رأســهِ عقِب الصباحِ الجافلِ** [(٣)]

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ٨٧-٨٨ . يفرج : يحرك بسنابكه الماء، والسنابك : مقدم الحوافر . الشريب : الماء المشروب . يروع : يحرك، يقول : يقع برد الماء على حر الجوف فيروعه . الغلة : حرارة العطــش . يرجــع : يردد صوته بعدما شرب . الصوى : الأعلام . مهضمات : قصاب جففت فصارت مزامير . يجبن : يخــرجن مــن صدره . العوالي : بلاد عالية .

(٢) ينظر : مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ١٦٦ .

(٣) لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٦٩ . الصخب : الكثير الصياح . الدعاء : هنا بمعنى النــداء . المنافــة : المكان المشرف . الجافل : الذي يجفل فيه الناس من الغارة .

فهو يصيح بشدة في هذا الوقت المبكر للغرض الذي ذكرنا، وليس لإعلان استعداده لرحلة جديدة طلباً للماء، أو للإيذان بمولد الفجر كما ذهب البعض [١].

أما الصياح عند الغروب فلم نعثر على نص يذكر هذا الوقت صراحة لكننا نجد ذكراً لوقت آخر يمثل الغروب بدايته وهو الليل تارة، والظلام تارة، والسحر تارة أخرى :

ـ رباعٍ كأن جلْجلاً في لهاتِهِ　　إذا اعتاده شجو من الليل صلصلا[٢]

ـ متخرف سلب الربيع رداءه　　صخِب الظلامِ يجيب كل ـ اق[٣]

ـ يغرد بالأسحارِ في كل سدفةٍ　　تغرد مياحِ الندامى المطربِ[٤]

وتحسن الإشارة هنا إلى ملمح دقيق اقتنصه الجاحظ خلال تتبعه لسلوك الحيوان، يتبين لنا من خلاله مبلغ الدقة والتنظيم عند الحمار في صياحه ليلاً، يقول : " ولو أن متفقداً يتفقد ذلك من الحمار لوجده منظوماً يتبع بعضه بعضاً على عدد معلوم، ولوجد ذلك مقسوماً على ساعات الليل" [٥]. فهذا النص يؤكد قدر يقظة الحمار وعنايته بإناثه، حتى إنه يظل ساهراً ليله كله يحوطهن بصورة بالغة الترتيب والنظام حتى يقبل الصباح . ويؤكد العلم الحديث أن للحيوان قدرة على تمييز الوقت وإدراك ساعات الليل والنهار،

---

[١] ينظر : حسين جمعة، الحيوان في الشعر الجاهلي (بيروت : رانية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٩م) ، ص ٤٩ .

[٢] لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٦٤ . رباع : أي دخل في السنة الرابعة . الجلجل : الجرس الصغير . الشجو : الهم . صلصل : صوت .

[٣] لسلامة بن جندل، ديوانه، تحقيق : فخر الدين قباوة (حلب : المكتبة العربية، ط١، ١٣٨٧هـ ـ/١٩٦٨م) ، ص ١٤٢ . متخرف : أي أكل الخريف . رداءه : أي وبره .

[٤] لامرئ القيس، ديوانه، ص ٤٥ . الأسحار : جمع سحرة وهي آخر الليل قبيل الصبح . السدفة : هنا هي الظلمة وهي من الأضداد . المياح : الذي يميل نشاطاً أو من السكر .

[٥] الحيوان، ٢/ ٢٥٥ . وينظر : ٢/ ٢٥٨ .

وهو ما يعرف بالساعات الحيوية أو البيولوجية [1]. وربما كانت الأزمنة الثلاثة الواردة في النصوص السابقة (الليل، الظلام، السحر) شاهداً على ملحوظة الجاحظ .

*****

(٢/٢) القيادة :

جعل الله عز وجل القيادة في خلقه أصلاً تقوم عليه الحياة، وركناً لا يستقيم أمر الخليقة إلا به، والأمر ذاته وضعه المولى بحكمته وتقديره في شريحة أخرى من خلقه تتلو الإنسان في المنزلة هي شريحة الحيوان، نعم .. فالباري سبحانه يعلم من أسرار مخلوقاته ما لا نعلم، ويقدر لها من النظم ما يكفل لها البقاء والتعايش، ومن ذلك أن وضع بين كثير من فصائل الحيوان قانون القيادة الذي سنه بين البشر، فالكثرة العددية بين كلا الجنسين مظنة الصراع والضياع إن لم يتهيأ لهذه الأعداد قائد من جنسها يضبطها ويرسم أهدافها .

وينبغي علينا ألا نستنكر أو ننفي وجود هذا المبدأ بين أنواع الحيوان، فهو ظاهر لمن يتتبع سلوكيتها، وهو أمر قد نطق به الشعراء، وأقره العلماء . وقد روي عن أبي موسى الأشعري قوله : " إن لكل شيء سادة، حتى إن للنمل سادة " [2]. وينص الجاحظ على هذا السلوك لدى الحيوان صراحة بعد أن تجلى له عبر المتابعة الذاتية لطبائع الحيوان وعاداته، يقول : " ومن الحيوان ما يكون لكل جماعة منها رأس وأمير، ومنها ما لا يكون

---

[1] ينظر : أحمد غندور، الساعات البيولوجية (الرياض : مجلة الفيصل، ع٥٦، السنة ٥، صفر ١٤٠٢هـ / ديسمبر ١٩٨١م) ، ص ص ١١٧ – ١٢١ . ومحمد الحامدي، الساعات الحيوية عند الكائنات الحية (جدة : مجلة المنهل، ع٥٣٧، مج ٥٨، السنة ٦٢، رمضان ١٤١٧هـ / يناير ١٩٩٧م) ، ص ص ١٤٠-١٥٧ .

[2] الجاحظ، الحيوان، ١٩/٤ .

ذلك له، فأما الحيوان الذي لا يجد بداً له ولا مصلحة لشأنه إلا في اتخاذ رئيس ورقيب فمثل ما يصنع الناس ... فأما الإبل والحمير والبقر فإن الرياسة لفحل الهجمة، ولعير العانة ولثور الربرب " [١]. ولا يقتصر دور القائد من الحيوان على الأمر والنهي، بل يتعدى ذلك إلى العناية التامة بكل فرد تحت يده لئلا يصاب بمكروه، فتراه يرمي ببصره في كل ناحية ويصيخ سمعه لكل نبأة فإذا ما أحس بشر صاح برعيته، لذا ربما اضطر أن يظل مستيقظاً ليله كله يحرس قطيعه . قال الجاحظ عن قائد الغرانيق فيما يرويه عن صاحب المنطق : " فأما قائدها وسائقها وحارسها فإنه لا ينام إلا وهو مكشوف الرأس، وإن نام فإن نومه يكون أقل من الغشاش، وينظر في جميع النواحي فإن أحس شيئاً صاح بأعلى صوته " [٢]. فأنت ترى أن القائد من الحيوان يضطلع بأكبر الجهد، وتقع عليه أعظم المشقة، ورعيته تظل ليلها ونارها تنعم بحراسته . وإن شئت أن يزداد عجبك وتعظم دهشتك فاعلم أن رعية قائد الحيوان تحاسبه أشد المحاسبة، وتوقع به أقسى العقوبة إن غفل عن مسؤولية أو لها عن واجب . ذكر أبو حيان التوحيدي ذلك عن قائد اليرابيع أنه يقف لها على شرف من الأرض يراقب ويتحسس فإذا ما رأى سوءاً صاح ا لتدخل جحورها، ثم قال : " فإذا أغفل ذلك وعاينت البقية سبعاً أو راجلاً قبل أن يراه ذلك الرئيس انصرفت إليه وقتلته

---

[١] الحيوان، ٤١٩/٥ . وينظر : الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون (بيروت : دار الجيل، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م) ، ١٥٠/٣ . وابن قتيبة، عيون الأخبار، ٩٤/٢ . والراغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء (بيروت : دار مكتبة الحياة، د.ط، د.ت) ، ٦٩٢/٢ .

[٢] المصدر السابق، ٥٣٩/٥ .

لتضييعه أو غفلته " [١]. فالقيادة في الحيوان ليست ترفاً أو وجاهة، بل هي عمل مضن ينوء بحملها القائد وحده ويحظر عليه أن يضع شيئاً من ذلك الحمل على أكتاف رعاياه .

وقد قمنا برحلة في مروج الشعر الجاهلي وأفيائه، التقطنا أثناءها صوراً ومـشاهد لأشكال القيادة لدى الحيوان، ثم حملنا ذلك الحصاد سائرين به في ممر يفـضي إلى أرض مليئة بالدراسات المتعلقة بسلوك الحيوان وطباعه، ثم أخذنا نقارن ونوازن ما بين أيدينا بما حولنا، فتكشفت لنا حقائق استطعنا من خلالها أن نربط بين مشاهد الـشعراء وأقـوال العلماء، فظهر لنا تطابق كبير بين ما سجل الشاعر قديماً وما قرر العالم حديثاً .

وعبر استعانتنا بمحتويات الأرض التي تضيفناها تمكنا من تصنيف أنواع القيادة بين الحيوان إلى أربعة أصناف : قيادة دائمة، وقيادة مؤقتة، وقيادة أنثوية، وقيادة موسمية .

(أ) القيادة الدائمة : رسمت نصوص الشعر الجاهلي نموذجاً لهذه القيادة من خلال ذلك التجمع القائم بين جماعات الإبل، حيث يتولى البعير قيادة النوق وهدايتهن وهن لـه مطيعات، إلا أن الدور الدفاعي الذي هو ركن أساسي في مـسؤوليات القائـد يكـون هامشياً لأن اعتداء الغير وافتراس الوحوش لا يعد جزءاً من مخاوف هذا النوع من الحيوان. ولكون جماعة الإبل دائمة الالتحام والتجمع فإن القانون القيادي في حقهـا تكـون لـه ضرورة ملحة، فهي لطبيعتها المستأنسة لا تتفرق في القفار أو تلتقي بالمصادفة أو تجتمـع

---

[١] الإمتاع والمؤانسة، ١٧٥/١ .

تجمعات مؤقتة، لذا لزم لهذا التجمع الدائم رئيس يجتمع علية القطيع ويرعوي لأحكامـه، ويفض نزاعاته الداخلية [(١)].

ويتجلى من مجموع النصوص أن للفحل القائد هيبة بين النوق، فهن ينصعن لـه، ويجبن نداءه على عجل، ومن أبرز أدواره هداية أتباعه حين يضرب الجمـع في مجاهـل المفاوز حيث يتقدم الجميع دليلاً إلى المقصد :

إذا ما تسربلن مجهـولةً وراجعن بعد الرسيمِ النفالا
هداهن مشتمِراً لاحـقاً شديد المطـا أرحبيّاً جلالا [(٢)]

وقد نلحظ أن هذا الفحل القائد يختص بطبيعة خلقية تتسم بالشدة والـضخامة، وهـذا الجانب (الخلقي) من أهم المزايا المؤهلة لمنصب القيادة، وهو ما يعضد قول ابن خلدون : " وقد يوجد في بعض الحيوانات العجم ... من الحكم والانقياد والاتباع لـرئيس مـن أشخاصها متميز عنهم في خلقه وجثمانه " [(٣)]. ويبدو أن هذا علامـة هامـة في القائـد ومعيار لا تتم الإمارة إلا به، كما يتبدى جلياً في ضخامة جسد هذا البعير القائد :

إذا تزغـم من حافا ا ربـع حنت شغاميم في حافا ا كُوم
يهدي ا أكلف الخدين مختبر من الجمال كثير اللحم عيثوم [(٤)]

[(١)] ينظر :جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان" ، ص ١١٣ .

[(٢)] لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ص١٦٠-١٦١ . إذا ما تسربلن : كناية عن التعمق في الصحراء والدخول فيهـا كمن يدخل في سربال . الرسيم والنقال : ضربان من السير الأول أسرع من الثاني . مشتمراً : الاشتمار هو المضي والنفوذ . المطا : الظهر . أرحبيا : واحد الأرحبية وهي نجائب الإبل . الجلال : الضخم .

[(٣)] مقدمة ابن خلدون، تحقيق : علي عبد الواحد وافي (القاهرة : نضة مصر، ط٣، د.ت) ، ١/ ٣٣٩ .

[(٤)] لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٤٠٤ . تزغم : حن لترضعه أمه . حافا ا : نواحيهـا . الشغاميم : المسان . الكوم : العظام الأسنمة . أكلف الخدين : يعني فحلها، والكلفة حمرة فيها سواد . العيثـوم : الضخم الكثير اللحم .

إذن فالخصائص الجسدية لهذا الفحل (كثير اللحم عيثوم) هي التي قدمته ليكون للنـوق دليلاً ومرشداً (يهديها) . وقدرة البعير على الاهتداء قد نص عليها النويري بقولـه : " وفي طبع الجمل الاهتداء بالنجم ومعرفة الطرق " [١]. وكان العرب يعرفون ذلك مـن إبلهم حتى جاء في أمثالهم (أهدى من جمل) [٢].

وللبعير القائد هيبة وجلال بين النوق فإذا كان بينهن كان همهن وشغلهن، فـإذا هدر فيهن ارتعن وأصغين فاستجبن :

دعاهن فاستسمعن من أين رزه بسحماءَ من دون اللهاةِ هديرها [٣]

ولا يخفى ما في لفظ (استسمعن) من الإصغاء وتكلف السماع، ولو لم يكن جليلاً مهاباً لما بالين بهديره، ولا التفتن إلى صوته .

وقد يبلغ من شأن البعير القائد أن النوق لا تبرحه ولا تجرؤ على الابتعـاد عنـه، فتظل قريبة منه تدور حوله، وهذا ما يؤكده بعض المهتمين بدراسة سلوك الإبل في قوله : " يلاحظ أن الراعي عندما يريد أن يترك قطيعه ليرعى في منطقة ما، فإنه يعمد إلى تقييـد الجمل الكبير ... وفي هذه الحالة يرعى أفراد القطيع بالقرب منه " [٤]. فالرعاة يوظفـون

---

[١] نهاية الأرب في فنون الأدب (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة "مصورة عـن طبعـة دار الكتـب "د . ط، ١٩٣٢م) ، ١٠ / ١١١ .

[٢] الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت : دار الجيل، ط٢، ١٤٠٧هـ ـ/١٩٨٧م) ، ٥١٠/٣ .

[٣] للحطيئة، ديوانه، ص ٢١٩ . رزه : صوت هديره . السحماء : شقشقته التي يدليها إذا هدر وهي حمراء موشمة بسواد .

[٤] محمد عبد الله الصانع، الإبل العربية(الكويت :مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ط٢، ١٩٨٤م)، ص ١٣٠.

معرفتهم بالإبل لتسهيل التعامل معها . والأمر نفسه نلفيه عند صاحب الإبل حال ندائـه إياها إذا لمس منها تباطؤاً في السير أو تلكؤاً في الحركة فإنه يعمد إلى دعائها باسم قائدها، حينئذ تتضاعف سرعة القطيع، لأن الرئيس قد تقدم، والجمع لا يستطيع فراقه أو النـأي عنه، و ہذه الحيلة يستطيع صاحب الإبل بلوغ مراده الذي يعتمد على معرفته بطبيعة صلة النوق بقائدها وحرصها على الدنو منه :

أشليتها باسـمِ المِزاجِ فأقبلت رتكاً وكانت قبلَ ذلك ترسف [1]

ومن العجيب أن تجد من يفخر بسرعة ناقته ونشاطها مورداً ميزة لافتة لها جعلتها عـداءة ماضية، وهي أنہا غير مرتبطة بفحل يروعها ہديره فيجعلها لذلك قائمة عنده تترقبه، الأمر الذي يوحي بأن الناقة إذا كانت مع فحلها تضحي كالمقيدة المعقولة، أما حين تتحرر من قيده فإنہا تمسي ناجية سريعة بعد أن اضمحلت عنها غمامة الفحل وانقطع عنها هديره :

وليس لها فحلٌ تنوءُ لِرِزِهِ ولا ربع وسطَ العِشارِ يصوعها [2]

ويمكن النظر إلى فصيلة أخرى تتمثل فيها القيادة الدائمة وهي فصيلة النعام، حيث يظهر الظليم قائداً لأنثاه تأتمر بأمره دون تمرد عليه، ولا يبدو من النصوص أن الظليم يعاني

---

(١) لحاتم الطائي، ديوانه، صنعة : يحي بن مدرك الطائي، رواية : هشام بن محمد الكلبي، تحقيق : عـادل سـليمان جمال (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٢، ١٤١١هـ/١٩٩٠م) ، ص ٢٦٨ . أشليتها : دعوتها . المـزاج : اسـم فحلها . الرتك والرسف : ضربان من السير والأول أسرع .

(٢) لسحيم عبد بني الحسحاس، ديوانه، تحقيق : عبد العزيز الميمني (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامـة، د . ط، ١٩٩١م "مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية سنة١٣٦٩ هـ/ ١٩٥٠م) ، ص ٥٤ . تنوء : تنهض . الربـع : ما ولد في الربيع . يصوعها : يدعوها .

عصياناً أو من أنثاه، فهي دائمة المسالمة والإذعان له . وغالباً ما تكون إشارة الـشعراء إلى قيادة الظليم نعامته بالنص على أن النعامة تتبع الذكر أو تباريه أو تلحقه :

ـ وكأ ا ذو جدةٍ غِب السرى أو قارح يتلـو نحائـص جددا
أو صعلةٌ بالقـارتينِ تروحت ربداءُ تتبـع الظليم الأربـدا (١)
ـ تبري له صعلةٌ ربداءُ خاضعةٌ خِدبةُ الجرمِ لا يزري ا السوق
يقرو النقاع وتتلوه مواشكةٌ كأنما زِفهـا في دفهـا حِرق (٢)
ـ إذا أقبلـت قلت مذعـورةٌ من الرمـدِ تلحق هيقاً ذَمولا (٣)

فهذه الملازمة التامة من النعامة للظليم تأكيد لقيادته وسيطرته، وربما كان تفسير الأنباري لإحدى أشكال هذه الملازمة وهو (تبري) الوارد في النص الثاني كاشفاً عن صورة أعمق لتلك الملازمة التي تتجاوز حد المماشاة إلى المراقبة والمتابعة، قال الأنباري : " فلان يباري فلاناً إذا كان يفعل مثل ما يفعل " (٤) .

---

(١) للأعشى، ديوانه، ص ٢٦٥ . الجدة : العلامة والخطة في ظهر حمار الوحش . نحائص : جمع نحوص وهي مـن الأتن ما لا ولد لها ولا لبن . صعلة : نعامة صغيرة الرأس . الربدة : الأبيض المشوب بسواد .

(٢) لأبي بردة الطائي، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٣٢٢/٨ . الخدبة : الضخمة القويـة . الـسوق : قـال المحقق: نراها بمعنى المشي والسوق . يقرو : يتتبع ويرعى . القاع : جمع نقع وهو محبس الماء . مواشكة : مسرعة . الزف : صغار الريش . دفها : جنبها . حرق : محروق .

(٣) لبشامة بن الغدير، شعره، جمع وتحقيق : عبد القادر عبد الجليل (بغداد : مجلة المـورد، مـج ٦، ع١، ربيـع ١٩٧٧م) ، ص ٢٢٣ . إذا اقبلت : أي ناقته . الهيق : الظليم . الذمول : المسرع . وللاستزادة في هذا المعنى ينظر: طرفة بن العبد، ديوانه، ص ٣٤ . وكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٢١ . والمفضل الضبي، المفـضليات، ص ١٢٩ . لثعلبة بن صعير .

(٤) شرح المفضليات، ص ٦٠٥ .

(ب) القيادة المؤقتة : وتعني اجتماع عدد قليل من أفراد فصيلة حيوانيـة معينـة اجتماعاً مؤقتاً ينتهي بانقضاء الموقف الذي تم التجمع لأجله، وهو عادة ما يكـون إمـا دفاعاً لصد عدو أو تعاوناً لتحصيل زاد، ويتولى أحد أفراد النوع قيادة الفرقة أثناء العمل . وأبرز طائفة حيوانية تنتهج هذا السلوك هي طائفة الذئاب كما يقرر علماء سلوك الحيوان بقولهم : "وباستطاعة أية مجموعة من الحيوانات القادرة على القتال أن تنشئ بينها تتابعـاً سيادياً ... وإننا لنشاهد هذه العادة في الذئاب التي تتجمع للهجوم على فريسة، أو لإقصاء ذئب دخيل " [(١)]. وتظهر بعض خطط الذئاب الهجومية مستوى رفيعاً من الدقة وإحكام الخطة وحسن التنفيذ، حتى تخال إنك ترى هجوماً بشرياً يقوده عقل مفكر متمرس [(٢)].

ولم يغفل الشعراء الجاهليون عن التقاط صور لهذا الضرب من ضروب القيـادة, وهم وإن لم ينصوا على قيادة الذئب لرفاقه قيادة تنتهي بتحقيق الغرض، إلا أن النص يشي بذلك من خلال بعض العلامات والدلائل الكامنة في جوانب الصورة :

وماءٍ كلون البول قد عاد آجناً　　قليلٌ بهِ الأصوات في كلأٍ محل
لقيت عليه الذئب يعوي كأنه　　خليع خلا من كل مالٍ ومن أهل

---

(١) جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢١٨ .

(٢) ينظر : إبراهيم عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص٢٦٠ .

فالذئب في هذا النص خال وحيد لا يصحبه أحد من جماعته، وبعد الحوار بينه وبين الشاعر الذي انتهي بأن وجهه نحو موضع الماء ـ وكان قد طلب من الشاعر أن يسقيه ـ صاح الذئب يدعو رفاقه حالما علم بموضع الماء :

فطرب يستعوي ذئاباً كثيرةً وعديت كل من هواه على شغل(١)

فللفاء في (طرب) دلالة على سرعة مباشرة العواء لحظة استدل الذئب على المشرب، فكأن هذا الذئب هو قائد المجموعة وقد ذهب يستطلع لها بحثاً عن الزاد، وظلت هي قريبة تنتظر نداءه للانطلاق .

ويبدو أن قائد الذئاب لا يصحب رفاقه معه حال الاستطلاع والبحث، وهذا من حنكته وحسن تدبيره، ولتكون حركته خفيفة مرنة، ولو صحب المجموعة معه للفت النظر فنفر الطريدة، لهذا كان السلوك المتبع لقائد الذئاب هو الاستكشاف الفردي، حتى إذا تحدد الهدف صاح بأتباعه . وقد بدا هذا في النص السابق وكذا هو يظهر في هذا النص :

ألم تعجب لذئبٍ بات يعوي ليؤذِنَ صاحباً له باللحاق
فلو أني رميتك من قريبٍ لعاقَك عن دعاءِ الذئبِ عاق
ولكني رميتك من بعيدٍ فلم أفعلْ وقد أوهنت ساقي

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ص ٣٦٣-٣٦٤ . يعوي : أي من الجوع . طرب : أي عوى . يستعوي : يدعو . وننبه إلى أن هذا النص متنازع النسبة بين امرئ القيس والنجاشي الحارثي الذي نسبها إليه كل من : الشريف المرتضى في أماليه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧٢ هـ /١٩٥٤م)، ٢١٠/٢ -٢١١ . والبغدادي في خزانة الأدب، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٤، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) ، ٤١٩/١٠ .

عليك الشـاءُ شاءَ بني تميمٍ فعافِقْـه فإنك ذو عِفـاق (١)

وفي لامية العرب لوحة شعرية بديعة للذئاب تعد من أكمل اللوحـات الذئبيـة تصويراً، وقد اعتنى مبدع اللوحة كل العناية بقائد الذئاب، فأبرزه في صـورة الـرئيس المسيطر الذي يتخذ قرار البحث عن الزاد، فينادي جماعته فتجيبه مجتمعة حوله، ثم تأخـذ في الاقتداء به في كل فعل يقوم به، ما يجلي قوة سيطرته على أفراده :

فلما لـواه القوت من حيثُ أمه دعـا فأجابتـه نظائـر نحـلُ
فضج وضجـت بالبراح كأنـها وإياه نـوح فوق عليـاءَ ثُكـلُ
فأغضى وأغضت وابتسى وابتست به مراميـلُ عزاها وعـزته مرمِـلُ
شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت وللصـبر إنْ لم ينفـعِ الصبر أجملُ
وفاءَ وفـاءت بادراتٍ وكلهـ ـ ـا على نكَـظٍ مما يكـاتمُ مجمِـلُ(٢)

هذا اللوحة تصور بداية التجمع الذي سيقوده هذا الذئب الذي (دعا) أقرانه فأجابتـه، وقد سلف القول إن من الأهداف الرئيسة لقيادات الذئاب المؤقتة تحصيل الـزاد، وهـذا الذئب (لواه القوت) فاعتزم تكوين عصابة للبحث عنه، فلما اجتمعت حوله وجـدها تعاني مما يعاني منه، بل هي تماثله في غالب الصفات، فكما أنه جائع فهي (نحل)، وكذا هو (مرمل) وهي (مراميل)، هذا الاشتراك في الحال والعلة جعله (يضج) وجعلـها كذلك (تضج) ثم (أغضى وأغضت)، لكن هذا الكف عن العواء لم يـدم طـويلاً،

---

(١) لذي الخرق الطهوي، ينظر: عبد الحميد محمود المعيني، شعر بني تميم في العصرالجاهلي (بريدة : نادي القـصيم الأدبي، ط١، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢م) ، ص ٤١٧ . عافق الذئب الغنم : إذا عاث فيها جيئة وذهاباً .

(٢) للشنفرى، ديوانه، ص ص ٧٥-٧٧ . لواه : امتنع عليه . البراح : المتسع من الأرض . النوح : النساء النوائح . أغضى : كف عن العواء . ابتسى وابتست به : أي أنس ا وأنست به . فاء : رجع . بـادرات : مـسرعات . النكظ: مكاتمة الجوع والجهد .

فالأجواف قد أمضها الجوع ما جعلها تعاود العواء كرة أخرى، ولكن في هذه المرة لم يكن صوتها (ضجيجاً) كما كان أول ما التقت، لأن حرارة بداية اللقاء التي أشعلتها حرارة ألم الجوع ينتج عنها بصورة متوقعة ما يصح تسميته (ضجيجاً)، وبعد أن تم التعارف والتعريف بعلة الجوع المشتركة سكن الجمع سكوناً لا يعبر عن القناعة قدر ما يعبر عن التفكير في البحث عن مخرج، ولذا كررت الذئاب العواء إلا أنه في هذا المرحلة صدر بنبرة تحمل مضامين الانكسار والعجز فكان (شكوى) لا (ضجيجاً)، وهو ما يناسب الحالة النفسية التي تضطرم داخل بطون الجمع مع عدم الزاد وضيق المنافذ . إن لوحة الذئاب هذه يشبه أن تكون وثيقة تعارف مكتوبة بقلم قائد الذئاب تتضمن اتفاقاً على خطة التنفيذ لكشف غمة الجماعة، إلا أننا لا نعثر على شيء بعد ذلك يصور الشروع في الفعل، فإما أن يكون الشاعر ترك الذئاب عند هذا المشهد، أو تكون هي تركته متوجهة لتنفيذ المخطط، وربما كان البيت الأخير مرجحاً الاحتمال الثاني .

بقي أن نشير قبل اختتام الحديث عن القيادة المؤقتة إلى صورة كلاب الصيد، هل هي منضوية تحت هذا الضرب من ضروب القيادة باعتبارها تمارس الفعل ذاته الذي تمارسه الذئاب والمتمثل في تجمع محدود بقصد مباغتة القنيصة وافتراسها ؟

إن الكلاب لا تظهر في الشعر الجاهلي إلا مع كلابها الذي يشليها دائماً على نوع حيواني واحد لا يتغير في نوعه والأحوال المحيطة به وهو الثور المسن المنعزل في غربته

ووحدته ليلاً تحت أرطاة يبللها المطر، فإذا أسفر الصبح فاجأته الكلاب بصورة لا يبـدو فيها أي مظهر للتنظيم أو القيادة، إذ لا ترى إلا هجوماً جماعياً عشوائياً ينتج عنه إزهـاق أرواح الكلاب دائماً . والذي يعنينا أن فريق الكلاب لا يصطلح على قائد يقوم بـشأن الجماعة حال الهجوم، يبدو هذا واضحاً لمن يتتبع طريقة الكلاب في مهاجمـة الثـور في نصوص الشعر الجاهلي كله، كما يتجلى هذا الملمح منصوصاً عليه صـراحة في نـص لا نظير له يؤكد أن الكلاب لا تنتهج سلوك القيادة المؤقتة كما تصنع الذئاب :

هاجت به فئةٌ غُضف مخرجةٌ　　مثلُ القِداحِ على أرزاقِها عبس

وفاجأته سرايا لا زعيم لهـا　　يقدمن أشعثَ في ماريةٍ طِلس (١)

وقد نص الجاحظ في موسوعته على هذا الأمر حين ذكر صراحة أن الكـلاب لا تتخـذ رئيساً (٢). ولعل اختفاء سلوك القيادة بين الكلاب يؤول إلى أمـرين : الأول استئناسـها باتخاذ الناس لها في البيوت والمراعي ورحلات القنص, والحيوان المستأنس لا يقلق بـشأن قوته لأنه يوفر له، وقد مر بنا أن من أهم دوافع اتخاذ الذئاب قائداً هو تحصيل الطعـام . الأمر الثاني : أن الكلاب لا تخرج للصيد من ذاتها، بل تخرج تابعة للكلاب الذي يتولى أمر توجيهها، ويقدر متى يمسكها وفي أية لحظة يشيلها، فهو إذن يقوم بأمر القائد للفريق، فلا حاجة لاتخاذ الكلاب رئيساً من جنسها ما دام الكلاب مضطلعاً بكافة مسؤوليات القائد.

---

(١) للأسود بن يعفر، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ١/ ٤٢٧ . هاجت به : أي الكلاب بالثور . الغـضف : جمع أغضف وهو الكلب المسترخي الأذنين . القداح : جمع قدح وهو السهم . عبس : جمع عابس وهو الكريـه الوجه . الماري : الثوب الخلق . طلس : أغبر .

(٢) ينظر : الحيوان، ٥/ ٤٢٢ .

(ج) القيادة الأنثوية : هذا الضرب من القيادة يعد من أسرار حيـاة الحيـوان وعجيب سلوكياته، ففي بعض التجمعات الحيوانية يغيب الذكر ولا يضحي له أي دور في قيادة القطيع، وهو في هذه الحالة إما أن يكون غائباً غياباً حقيقياً يعيش منفرداً لوحده أو مع أفراد من جنسه، أو أن يكون عضواً في القطيع، لكنه لا يتـولى شـأنه، أو يتحمـل مسؤوليته، إذ تكون إحدى الإناث هي القائدة والمسيطرة . وهذه الحالة التي يكون الذكر فيها حاضراً ضمن القطيع وغائباً عن القيادة هي من الاستثناءات غير المطـردة في كـل الفصائل الحيوانية[١]. والغالب في قيادة الأنثى اختفاء الذكور من القطيـع الـتي ينتـهي حضورها فيه وسيادتها عليه بانتهاء موسم التزاوج، وبعده تتجمع الإناث في قطعان تتولى الأنثى الأكبر سناً والأكثر ذرية زمام القيادة [٢]. وهكذا " لا ينعقد لواء الزعامة للـذكور دائماً، إذ لا تسود الذكور على الإناث إلا في فصل التكاثر فقط، أما في الأوقات الأخرى من السنة فإن النظام الاجتماعي بينها هو نظام تسود فيه الأم وتتسلط وتكون فيـه ربـة العائلة " [٣] .

ومن الظواهر في التجمعات البشرية أن النـزاع غالباً ما يكون محتدماً على السيادة إلى حد التقاتل في حال تماثل الأفراد أو تقاربهم في الطبقة والمستوى، وإذا مـا تم تـزعم

---

[١] ينظر : فانس باكارد، الجانب الإنساني عند الحيوان، ص ١٨٦ .

[٢] ينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢١٤ .

[٣] مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ١٥٧ .

أحدهم بعد النـزاع فإنه لا يعدم تمرداً هنا وفتنة هناك، لأنه يبقى في أفئدة المحكومين شيء يصعب القضاء عليه، وهو الاعتقاد بعدم أهليته للسيادة . وحين تلتفت إلى قطيع إناث الحيوان الذي تقوده إحداهن فإنك لا تعثر فيه على صراع رغم كون المسيطرة عليه أنثى مثل سائر إناث القطيع، ولكنها تفضلهن بشيئين اثنين استحقت بهما منصب القيادة هما : التقدم في السن، وكثرة الذرية، ولهذا دان لها القطيع ، وأظهر لها تمام الطاعة، حتى إنه " يمكن لحركة من رأس هذه القائدة وعنقها أن تجعل القطيع بأكمله يدور ليندفع في اتجاه آخر . وهي إذا ما أطلقت إشارة التحذير - التي هي عبارة عن نخرة صغيرة - لاذ القطيع كله بالفرار " (1).

ويعثر المتصفح لمدونة الشعر الجاهلي على إشارات لهذا المظهر السلوكي، وهو أكثر ما يبدو وضوحاً في المشاهد التي تصور قطيع البقر الوحشي، حيث ينص الشاعر صراحة على أن الأنثى هي التي تتولى دفة الأمر ومسؤولية الأتباع :

أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ خذلت وهاديةُ الصوار قِوامها (٢)

قال ابن قتيبة : " وحشية : بقرة . مسبوعة : أكل ولدها السبع . خذلت : تركت صواحبها . وهادية الصوار : يعني أنها كانت تتقدم القطيع وكانت قوامه أي تقوم به" (٣).

فهذه (الهادية) هي المعنية بشأن القطيع فلما أُصيبت في ولدها غالها الحزن، فذهلت عن

---

(١) مليسنت سلسام، لغة الحيوان، ص ٧٣ . وينظر : كتاب نباهة الحيوان، ص ٢١١ .

(٢) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٧ . أفتلك : أي تلك الأتان تشبه ناقتي أم هذه .

(٣) المعاني الكبير، تحقيق : عبد الرحمن بن يحي اليماني (حيدر آباد : مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، د.ط، ١٣٦٨هـ/١٩٤٩م) ، ص ٧٠٩ .

مسؤوليتها في القيادة وانشغلت بولدها فتخلت عن القطيع، وراحـت تطلـب فقيـدها المختطف . فماذا حصل للقطيع بعد غياب القائدة ؟ تجد هذا ماثلاً في لفظ (خـذلت) الذي يصور الوضع الفوضوي الذي آلت إليه الجماعة بعد أن تخلت قائدته عنه . ولفـظ (الخذلان) تعبير دقيق عن التخلي عن مساعدة من لا يجد مصدراً آخـر يـستمد منـه الغوث. ويجدر التنبيه هنا إلى ملمح هام يلحظ في صورة قائدة القطيع، يكشف عنه هذا النص لأحد علماء سلوك الحيوان : " وتتزعم جماعة الإناث واحدة منها، تكـون هـي القائدة والرائدة، والعادة أن يكون معها صغيرها، فهي ولودة تلد بانتظام "[(1)] . وهـذا ينطبق انطباقاً تاماً على (هادية الصوار) في النص السابق .

وتبرز بعض النصوص إخلاصاً كبيراً يتجلى في سلوك البقرة القائدة، فالقيادة حمل ثقيل يتطلب يقظة وتنبهاً وتوظيفاً كاملاً لطاقة الحواس لاستكشاف المحيط، فالقائدة هـي المسؤولة عن سلامة كل من يقع تحت إمرتها، فتراها حين تتقدم القطيع تترقب وتتوجس، وترمي ببصرها إلى البعيد والقريب تتفحص المكان وتقلب العشب فتشمه لتستدل برائحته على مؤشرات الشرور، حتى قد تلصق أذنها بالأرض تتسمع الأصوات، وتصغي لكل مـا خف ودق من حركة أو همس مبالغة منها في طلب السلامة، وحماية الجماعة :

وهاديـةٍ توجس كـل غيبٍ إذا سامـت لها نفَس نشيـج

---

(1) مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ص ١٥٧ - ١٥٨ .

تصيخ إلى دوي الأرض تهوي بمسمعها كما أصغى الشجيج [(١)]

وهذه السلوكيات التي ذكرها الشاعر الجاهلي يؤكدها علماء سلوك الحيوان بقولهم : " وهي على الدوام حذرة يقظة متنبهة تشم، وتصغي، وتسمع، حريصة على سلامة القطيع وأمنه " [(٢)] .

إن المفتش في ديوان الشعر الجاهلي يصعب عليه الحصول على عدد من النصوص تصور قيادة الأنثى، فنحن لم نستطع العثور على أكثر من نصين، وربما كان سبب قلة النصوص أن الوقت الذي تتحد فيه الإناث في مجموعات بعد أن تنفصل عنها ذكورها هو موسم يعقب موسم الربيع الذي تكثر فيه رحلات العرب وحركتهم وتنقلا م للنزهة أو الانتجاع أو القنص، وعقب انقضاء الربيع تغيب كثير من وجوه السفر والارتحال ويغلب طابع الثبات والاستقرار، وهذا الثبات لا يتيح للشعراء الاطلاع على مشاهد الحيوان وتصويرها، حيث يظلون محصورين في حمى القبيلة ومضار ا، الأمر الذي يحول بينهم وبين الكشف عن سلوكيات الحيوان وهو في عالمه .

---

(١) للداخل بن حرام، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ٦١٢ - ٦١٣ . هادية : بقرة تتقدم كل البقر . سامت : رعت وذهبت وجاءت، وتروى (سافت) أي تشم الأرض من الحذر . نشيج : نفس من صدرها من الفزع . وي به : تضعه على الأرض . كما أصغى الشجيج : أي تميل رأسها كما يميله من به شج برأسه ينزف لئلا يصيبه الدم .

(٢) مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ١٥٨ .

(د) القيادة الموسمية : ويعني هذا اللون من القيادة ذلك الموسم السنوي الذي يهيج فيه غلمة الذكور فيتوجه كل منها نحو الإناث، فيتقاتل مع أقرانه للسيطرة على أكبر قدر منهن لامتلاكهن والتمتع بضرابهن، حتى إذا انطفأت الغلمة وسكن الهيج تزحزح الذكر عن منصب القيادة وانسحب من المجموعة منتظراً الموسم القادم ليمارس الدور نفسه .

ويعد الثور أحد ذكور الحيوان التي تتولى القيادة في موسم التزاوج فقط، وأبرز دور قيادي يهتم به الذكر وتطلبه منه الإناث هو توفير الأمن والحماية، ولهذا نجد هذا الأمر يذكر صراحة في النص لأنه أوضح سلوك يراه الواصف :

ومعيناً يحمي الصوار كأنه متخمطٌ قَطِم إذا ما بربرا (١)

ويضفي زمن الفعل المضارع (يحمي) دلالة هامة على الدور الدفاعي الذي يضطلع به الثور، فالحماية فعل دائم متكرر منه، وكأنه لا شاغل له غيره، ولذا جاء وصف هذا الدور الركين في منصب القيادة بالزمن المضارع ليفهم من هذا أن القائد يمارس هذا السلوك بشكل مستمر . ثم تأتي نعوت الثور في الشطر الثاني مؤكدة أن قيادته قيادة موسمية تنقضي بنهاية موسم التزاوج، فهذا الثور (متخمط، قطم) أي أنه مهتاج مغتلم، ويأتي الفعل المضعف (بربرا) ليؤكد شدة هيجه الذي يدفعه إلى الصياح والتصويت . هذه التحولات

---

(١) لجابر بن حريش، ينظر : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٥٩٣ . المعين : الثور الكبير العين . الصوار : قطيع البقر . متخمط : هائج غاضب . القطم : الهائج . بربر : صوت .

الجسدية هي ما يرفعه لمنصب القيادة فيحله فيه إحلالاً مؤقتاً، وما إن تسكن هذه التحولات إلا ويخرج الثور من القطيع متوجهاً نحو عزلته .

والذكر في موسم التزاوج يكون في غاية العنف والشراسة ضد من يحاول الاقتراب من إناثه، قال الجاحظ : " والفرس قد يقاتل الفرس في المروج إذا أراد أن يحمي الحجور، كما يحمي العير العانة ويقاتل دونها كل عير يريد مشاركته فيها، وهذا شيء يعرض لجميع الفحول في زمن الهيج " [1]. فهذا القتال ليس له غاية سوى الإناث إما لحمايتهن من قبل من يقودهن، أو لانتزاعهن من قبل من يطمع فيهن . والإناث تحت ظل هذا النزاع لا تملك سوى انتظار الظافر لتتبعه، لأنها لا تأمن على نفسها العيش لوحدها في هذا الموسم الخطر من دون ذكر يحوطها، ولهذا تجدها تفزع إلى الذكر تتدرع به في الملمات ضد من يتلهف على أجسادهن من الفحول، أو على لحومهن من القناص :

كأن الصوار إذ تجهد عدوه　　على جمزى خيلٌ تجولُ بأجلال
فجالَ الصوار واتقين بقَرهبٍ　　طويل القَرا والروق أخنس ذيال [2]

فالخيل لما باغتت الإناث فزعت وأخذت تجول في المكان جيئة وذهاباً وكأنها تبحث عن حاميها فلما عثرت عليه (اتقين به)، هذا الفعل يكشف عن الحالة النفسية لهن، وقدر أهمية الفحل لديهن، فتأمل أولاً أن الشاعرلم يقل إنهن (توجهن) صوبه أو (صحن) له أو (اجتمعن) حوله، لم يقل شيئاً من ذلك لأن هذا كله لم يكن، فالشاعر رأى أمامه

---

[1] الحيوان، ٧ / ١٤١ . وينظر : ٤/ ٥٤ . ونباهة الحيوان، ص ٢٠٩ .

[2] لامرئ القيس، ديوانه، ص ٣٧ . تجهد عدوه : اشتد في سرعته . جمزى : موضع . أجلال : أكسية بيض . القرهب : الثور المسن . الأخنس : القصير الأنف . القرا : الظهر . الذيال : السابغ الذنب .

حالاً أشد، فانتقى من اللفظ ما يناسبها، فقال أولاً : (جال) ليعبر عن الاضطراب الحال بالإناث بحثاً عن حاميهن، ثم لما وجدنه (اتقين به) والاتقاء يعبر عن العجز التام عن دفع الخطر الذي يتهدد الذات فتتشبث النفس بشيء يحول بينها وبينه معتمدة كل الاعتمـاد عليه، وهذا هو حال البقر حين تدرعت (بقرهب) .

وقد مر بنا القول أن القائد يكون في الغالب مختصاً بمزايا جسدية تؤهله لمنـصب القيادة، وهذا الثور يتمتع بكثير من هذه المزايا، فهو (طويل القرا والروق أخنس ذيـال) وإشارة الشاعر إلى طول (الروق) مؤشر إلى ثقة الثور بذاته، وكذا اطمئنان الإناث إليه، فأهم ما يشغل الثور والإناث هو توفير الحماية لهن، و(الروق) هو السلاح الذي يتحقق به هذا الهدف، فإذا كان طويلاً كان أدعى للنجاح في النـزال . ويأتي لفظ (ذيال) في آخر البيت ليضيف نعتاً جسدياً آخر لهذا الثور وهو الحسن، وهذا النعت وإن لم يكن في منـزلة (الروق) من حيث الأهمية إلا أنه يسهم في شيء آخر وهو تعزيز مكانة الثـور بين إناثه ليشتد تعلقهن به، على أن طول الروق أيضاً لا يخلو من قيمة جمالية .

وكما رأينا عند حديثنا عن القيادة الدائمة استثمار رعاة الإبل معرفتهم بسلوكها لتسهيل سوقها، نجد الأمر نفسه لدى أرباب البقر المستأنس، فقد أدركوا بطول المخالطة شدة ارتباط البقر بالثور، فوظفوا هذه المعرفة حين يجدون مشقة في سوق القطيع إلى الماء حيث يعمدون إلى التركيز على الثور وضربه، وعند ذاك يتبعه البقر بسلاسة وانقياد :

ـ إني وقتلي سليكاً حين أعقِلُه   كالثور يضرب لما عافتِ البقر[(١)]

ـ كالثـور يضـرب للـورو......دِ إذا تمنعـتِ البقـ ـ ـر[(٢)]

قال الألوسي : " يجوز أن تمتنع البقر من الورود حتى يرد الثور كما تمتنع الغنم من سلوك الطرق أو دخول الدور الأجنبية حتى يتقدمها الكبش أو التيس، كالنحل تتبع اليعـسوب والكراكي تتبع أميرها " [(٣)] .

وإذا شئنا النظر إلى نموذج فريد للقيادة الموسمية يظهر القائد من خلاله في شخصية متميزة من حيث سياسته وحكمته وبعد نظره، فإننا نجد هذا في الحمار الوحشي، حيـث يظهر لنا مسيطراً على عدد من الأتن، أو أتان واحدة، يرعى على أرض قد سترت وجهها بخمار تغلب عليه الخضرة والزهر وعيون الماء . وعندما تشرع الأرض في رفـع خمارهـا فتجف الغدران ويتصرم العشب تبدأ مسؤولية الحمار تثقل، إذ هو مكلف بتأمين حاجات إناثه وقيادتهن بخبرته إلى حيث الماء، فيصعد على شرف من الأرض يستكشف ما حولـه، ويستروح ما تحمله له الريح، ويسترجع ما تختزنه ذاكرته من المواقع والمـوارد، والإنـاث

---

(١) المبرد، الفاضل، تحقيق : عبد العزيز الميمني (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٣، ١٤٢١ هـ ـ/٢٠٠٠ م) ، ص ٨٥ .

(٢) ينظر : الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق : محمود شكري الألوسي (بيروت : دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت) ، ٢ / ٣٠٣ دون نسبة .

(٣) المصدر السابق، ٢/ ٣٠٣ . وللاستزادة في هذا ينظر : الجاحظ، الحيـوان، ١/ ١٨ . والبـصري، الحماسـة البصرية، تحقيق : عادل سليمان جمال (القاهرة : مكتبة الخـانجي، ط١، ١٤٢٠هـ ـ/١٩٩٩م) ، ص ١٦٣١ . والآبي، نثر الدر، تحقيق : سيدة حامد عبد العال، ومراجعة : حسين نصار (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٠م) ، ٦ / ٣٧٥ (القسم الثاني) . والدميري، حياة الحيوان، ١/ ١٧٦ .

ينتظرنه، حتى إذا حدد القائد الوجهة صاح ن فانطلق يسوقهن سوقاً يغلب عليه الحـزم وتعمد السرعة، فإذا وصل إلى الماء ورده على خوف وترقب من مفاجأة القناص . وعادة ما يصدق هذا الخوف ولكن السهم يخطئ الرمية فتفزع الحمر وتلوذ بالفرار . وعبر تتبـع النصوص المتضمنة لهذا المشهد تتجلى لنا عدد من الملامح القيادية في هذه الشخصية الفذة، أول ذلك شدة حرص الحمار على كل أتان تحت يده، إذ يراقبهن واحدة واحدة، فلا يدع إحداهن تنأى أو تحيد، وإذا زاغت إحداهن عن عينه رئي الغضب والشر منـه، حيـث تنتصب أذناه استعداداً للعدو ليجذ ا إلى القطيع :

إذا ما انتحت ذات ضِغنٍ له أصر فقد سـل منهـا ضغونا [(١)]

وقد لا تكون الأتان قاصدة الفرار أو متعمدة النأي عنه، ولكن كبـل أقـدامها الجهد فأدى ذلك إلى بطء سيرها، ولكن ذلك ليس مبرراً لها، إذ يلتفت الفحل متجهمـاً فيصيح عليها ويعدو نحوها ليسوقها إلى باقي الأتن :

أجش تخاله عِلِقاً إذا ما أرن على جواحِرها وجالا [(٢)]

وحين يصل الحمار إلى أتنه المارقات فإن مسؤولية القيادة تتطلب منـه أن يكـون حازماً عليهن، فالشرور تفاجئ على حين غرة، لكن الأتن لا يقدرن ذلـك ولا يحـسن

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٠٤ . الضغن : الحقد . أصر : جمع أذنيه وعزم على الشد . فقد سـل منـها ضغوناً : قال السكري - صانع الديوان- : "هو أن تكون معه فتخالفه إلى مرعى آخر فلا يدعها وذاك ، فذاك سله ضغنا منها" .

(٢) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٢٠٤ . أجش : في صوته بحة . علقاً : كأن في حلقه علقة من الماء قد غص ا . أرن : صاح . الجواحر : المتخلفات . وجالا : أي جال في أثرهن لجمعهن .

حسابه، أما الحمار فلكونه خبيراً مجرباً فإنه يرى ما لا يرين، لهذا تراه إذا وقف على النائية عن القطيع ساقها سوقاً شديداً سواء كانت راضية أو ساخطة :

يصرفُها طوعاً وكرهاً إذا أبت ‌ ‌ ‌ ‌ مِصك جلت عنه العقائق صندلُ [1]

ويسلك بعض قادة الحمر سلوكاً يضمنون به إغلاق أبواب الهـرب دون الأتـن، وهو سلوك ترى فيه كثيراً من الحكمة، وذلك أن الحمار إذا أقلقته الأتان بعنادهـا فإنـه يرغمها حال حركة القطيع أن تكون أمامه وهو يمشي خلفها، و ذه الطريقة يضمن عدم حيدها عن الطريق، إذ كيف تجرؤ وهي تعلم أنه خلفها يراقبها :

فمضى وقدمها وكانت عادةً ‌ ‌ ‌ ‌ منه إذا هي عـردت إقدامها [2]

ولا تفوتنك اللفظة المشعة في هذا النص التي تكشف أن الحمار يسوق أتنه وفـق منـهج محكم، فالشاعر يصف سلوك الحمار هذا بأنه (عادة) أي ليس فعلاً عشوائياً أو عارضاً، بل ذلك نجه في التعامل مع المخالفين . وهذا يشي أيضاً بطول مراقبة الشاعر للحمـار ومتابعته طباعه حتى عرف شيئاً من خطط القيادة لديه .

وحين نتقدم خطوة ثانية لاستجلاء طبيعة قيادة الحمار فإننا نرى تلك الـصرامة والحدة في تجميع الأتن تتخذ نمطاً آخر ينحو صوب العنف والشراسة، ومن اللافـت أن سلوك العنف هذا لا يظهر على سلوك قادة الحمر بمستوى واحد، بل يتبدى بمـستويات

---

[1] لامرئ القيس السكوني، ينظر : ابن ميمون، منتهي الطلب، ٨/ ٣٤٧ . المصك : القوي الشديد . العقـائق : الغدران . الصندل : الرأس الشديد الضخم .

[2] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٦ . عردت : حادت عن القصد . إقدامها : تقديمها .

متفاوتة تحددها طبيعة الأتن، وأشكال عصيانن، فمستوى الشراسة تتبع درجة الـذنب . وهذا الملمح مؤشر دال على أن الدور القيادي الذي يمارسه الحمار لـيس دوراً اعتباطيـاً خالياً من الحكمة والنظر، بل هو دور واع تصب فيه ينابيع الإدراك والتمييز .

وتفتح بعض النصوص أفقاً رحباً للمتلقي ليتخيل مبلغ العنف الذي يوقعه القائـد على أتانه، إذ لا ترسم تلك النصوص مظاهر شراسته عليهن، بل تكتفي بنعته بـالعنف أو الإضرار بمن تحت يده، فيقف المتأمل أمام هذا النعت وقد أشرعت في وجهه أبواب واسعة تستوعب كل ما يمكن أن يمده تصوره به من ألوان الصرامة والحدة :

ـ عنيف بتجميع الضرائر فاحش شتيم كذَلق الزج ذي ذَمراتِ[1]

ـ جـونٍ أضر بملمِعٍ يعلو ـا حدب الإكامِ وكل قاعٍ مجدبِ [2]

فالعنف في النص الأول لم تحدد مظاهره، ما يتيح لك استحضار كل ما يوحي بـه هـذا اللفظ من أشكال العنف، ويكون النعت مستوعباً لها . وربما كانت بقية النعوت الـواردة للحمار تجعلك تستبعد ضروب العنف المتدنية وتقتصر على أشدها ضراوة حيث ترى هذا الحمار (فاحش وشتيم وذي ذمرات) . وكذلك تجد انفتاح الأفق في النص الثاني عنـد قوله : (أضر بملمع) فنوعية الضرر وعلاماته غير واضحة، لكنه يستوعب كل ما يمد بـه

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص٨٠ . الشتيم : القبيح وأراد قبح فعله ن . ذلق الزج : حده، والزج حديدة تركب في الرمح والسنان . ذي ذمرات : أي يذمرهن ويزجرهن مرة بعد مرة . وينظر في هذا المعنى أيـضا : الأعـشى، ديوانه، ص ٢٠١ .

(٢) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٨١ . الجون: الأبيض صفة للحمار الوحشي . الملمع : الأتان إذا استبان حملها وصار في ضرعها لمع سواد فهي ملمع .

الذهن من أفعال الكدم والعض، ثم إن الزمن الماضي للفعل (أضر) يوحي بقسوة تلـك الأفعال وشدتها، فرغم قدمها إلا أن رسومها ما زالت ماثلة على جسد الأتان .

وتسدل بعض النصوص أشرعة تحول دون انطلاق الخيال حين تنص صراحة على مظاهر الشراسة التي يصبها الحمار على أتانه،حيث ترى حزم القائد وقوته بادية بما أوقـع على جسد من معه من آثار الخدش والعض وأصناف الكلوم :

ـ يقلب حقْبـاءَ العجيزةِ سمحجاً　　بها نـدب من زرهِ ومناسـف [1]
ـ أو مِسحلٌ سِنِق عِضادةَ سمحجٍ　　بِسـراتها نـدب له وكلـوم [2]

يلفت موضع العض والجراح في النص الأول إلى ملمح سبقت الإشارة إليه ـ علاوة على دلالته على العنف والشراسة ـ وهو أن الحمار يجعل أتانه المتفلتة تسير أمامـه ليـصعب عليها الانفلات، وموقع هذه الآثار من الأتان يؤكد ذلك الملمح، حيث نـرى الجـراح محفورة على عجيزتها ما يشير إلى سيره خلفها وكثرة عضه إياها لدوام عصيانها . ويمكـن النظر إلى الملمح ذاته في النص الثاني عند قوله : (عضادة سمحج) إذ يشير إلى التصاقه بها منعاً لابتعادها عنه، إلا أن هذا ليس أهم ما في البيت، فلنقرأ الشطر الثاني ولنقـف عنـد أقصر لفظ فيه وهو (له)، فالشاعر يذكر ببراعة أن الندب والكلوم بسراة الأتان ليـست (من) الحمار بل هي (له)، وهذا التحول في التعبير يصنع تحولاً موازياً في ذهن المتلقي

---

(1) لأوس بن حجر، ديوانه، ص ٦٨ . حقباء : أي بموضع حقيبتها بياض . السمحج : الطويلة الظهـر . النـدب الخدوش والآثار . زره : عضه . ومناسف : يريد أنه ينسفها بفيه .

(2) للبيد ين ربيعة، ديوانه، ص ١٢٥ . المسحل : الفحل من الحمر, و سحيله صوته . السنق : البشم وهو الـشبع والتخمة . عضادة : أي إلى جانب عضد هذه السمحج . سراتها : أعلى ظهرها .

يصرفه إلى البحث عن علة تلك الجراح التي يثيرها لفظ (له)، فكيف تكون آثار عنـف الحمار على جسد أتانه (له) وليست (منه) ؟ مر القول عند نص سابق لصاحب البيـت نفسه بأنه واسع الخبرة بحياة الحمر، دقيق الملاحظة لسلوكيا ا وطباعها [1]، وهو هنا يقدم دليلاً آخر على هذه الخبرة يتجاوز العلم بالسلوكيات العملية الظاهرة إلى الإحاطة بأسباب تلك الأفعال ودوافعها، فهو لم يقل إن تلك الكلوم (من) الحمار ليقطع التـوهم بـأن الحمار فعل ذلك تعمداً للإيذاء، لأن الحمار يقسو على أتنه وفي قرارة ذاته حرص علـى سلامتهن، وما دام الأمر كذلك فإن ما يرتسم على أجسادهن غير معني لذاته، بـل هـو نتيجة لشدة الاهتمام، لأن الغرض منه منع الأتن من التفرق حتى تـسهل حمايتـهن، لأن الأذى غالباً ما يقع على القاصيات، إذن فالشاعر انتقى لفظ (له) ليدل على أن الحمـار يعنف بأتنه لأجل صيانة ملكه، وكذا لأجل سلامة القطيع .

ولتحقيق هذه الغاية تبدو بعض قادة الحمر في نهاية الشراسة بما توقع على الأتن من الأذى، وإذا كان النصان السابقان قد اكتفيا بالإشارة إلى آثار تلك القسوة فإنا نعثر على نص آخر يعود بنا إلى الوراء قليلاً فيصور لحظات القسوة التي نتجت عنها تلك الكلـوم، حيث يلتقط هذا النص مشهداً حياً يبدو فيه الحمار يعض ويضرب وهو عـابس الوجـه متجهم المنظر :

يعضضهـن عضيض الثقا .... ف بالسمهـرية حـتى تلينا

---

[1] تنظر : ص ١٣٦ .

ويكدم أكفالها عابسـ ـًا فبالشد من شـ ـرهِ يتقينـ ـا [١]

إن الزمن المضارع المنتقى للأفعال المعبرة عن عنف القائد (يعضضهن، يكدم) علاوة على دلالته على معناه، فإنه يوحي بشيء آخر يسهم في تصوير غلظة الحمار، وهو أن حـ ـدة الحمار على أتنه سلوك دائم متجدد، فهو ليس انعكاساً لموقف ما أو نتيجة لحدث عارض بل ذلك ديدنه الغالب على سلوكياته حتى يستقيم أمر الأتن، بدليل أنه يفعل بالأتن ذلك (حتى تلينا)، فهو لا يفتأ قاسياً حتى تتحقق غايته . وكذلك فإن اسم الفاعل (عابساً) صيغة تدل على الدوام والثبات كدلالة الفعلين المضارعين، و ـذا يكون الشاعر قد صـ ـور الحمار جافياً في خلقه وفعله عبر (يعضضهن ويكدم) وفي صورته وملامحه عبر (عابساً) .

ومن ملامح القيادة المحكمة في سلوك الحمار سرعة تنفيذ العقوبة بالمخالفين، فحين ترى الأتن الحزم على العاصيات فإن ذلك يكسر اجتراء المذنب ويحول بينه وبين التمادي، كما أن من شأنه كف الأخريات عن مجاراة المخالفة, ولو لا مباشرة العقوبـ ـة لـ ـصعب الإمساك بزمام القيادة :

ـ تلا سقْبةً قوداءَ مشكوكةَ القَرى متى ما تخالفْـ ـه عن القصدِ يعذِمِ [٢]

ـ علندى مِصكّاً قد أضـ ـر بعانةٍ لما شـ ـذ منها أو عصـ ـاه عذوم [٣]

فالجملة الشرطية في النص الأول تدل على السرعة والمباشرة، كما توحي بوثيق الارتبـ ـاط بين العقوبة والمخالفة، فمتى ما حادت عن قصده باشر إلى عذمها والإضرار ـا . وكذلك

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٠٤ . الثقاف : آلة من خشب تسوى ـا الرماح . السمهرية : الرماح . يكدم : يعض . الشد : العدو .

(٢) للأعشى، ديوانه، ص ١٥٥ . السقبة: الأتان . قوداء :ذليلة . مشكوكة :نحيلة . القرى: الظهر. يعذم :يعض.

(٣) للشماخ، ديوانه، ص ٢٩٩ . العلندى : الغليظ الضخم . المصك : القوي الشديد . العذوم . العضوض .

فإن الشطر الثاني من النص الآخر يشي بالتزامن بين الذنب و العقوبة، حتى كأن ذلك من الحمار سلوكاً دائماً، دل عليه الشاعر بصيغة المبالغة (فعول) المعبرة عن كثـرة العـض الواقع على من تشذ أو تعصي حال اقترافها الجُرم .

ومن الطريف أن الأتن إذا رأين صولة الحمار وغضبه علمن منه العزم على صـب العذاب عليهن فأخذن في التجمع حتى تلتصق أجسادهن، وكل أتان منهن تتقـي منـه بأختها لئلا ينالها شيء من شرره . وسلوك الأتن هذا في تدرع بعضهن ببعض هو عين ما يفعله البشر حين يقعون وهم جماعة لا حول لهم تحت بطش طاغية أو ضرب جلاد، إذ لا يجدون ما يحمون به أنفسهم من العذاب سوى أن يرتمي بعضهن على بعض اتقاء ما يلقون من الألم والأذى :

تفادى إذا استذكى عليها وتتقي كما تتقي الفحلَ المخاض الجوامز [(١)]

وما دامت الأتن تعلم من قائدها عدم اللطف في سوقهن، فإنا نتوقع أنا تخافه أشد الخوف لأنا قد رأت وربما ذاقت أوجاع عنفه، فحين تبصر أثر القـسوة في جـسدها أو جسد أخوا ا تفزع من تلك المناظر فتهيج في نفسها أحاسيس الرهبة من أن تتكرر عليها الآلام، فتراها وصاحبا ا من حولها ساكنات وجلات لشدة ما لقين مـن أذى القائـد، فتراهن من حوله أبعد ما يكن عن التمرد أو محاولة العصيان :

ـ وظلت كأن الطير فوق رؤوسها صياماً تراعي الشمس وهو كظوم

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص١٨٠ . تفادى : يلوذ بعضها ببعض . استذكى : اشتد وتوقد . المخاض : الحوامل مـن الإبل . الجوامز : السريعات في السير .

مخافةَ مخشِي الشـذاةِ عـذَورٍ   لنابيـه فـي أكفـالهن كُلُـوم (١)
ـ فظل ا على شـرفٍ وظلّـت   صيامـاً حـولـه متفـاليـات (٢)

فالأتن إنما ظلت مطيعة هادئة (مخافة) الحمار الذي عرفن ولقين منه (الـشذاة) وهـي الشر والأذى، وكذا سوء الخلق (عذور)، وكأن الشاعر يريد أن يضع مبرراً لخوف الأتن ودليلاً على ما نعته به من الشدة فقال : (لنابيه في أكفالهن كلوم) . وفي النص الآخـر تشع آخر كلمة منه بحالة الرعب التي تعيشها الأتن من ضراوة سلوك الحمار، حيث أمسين (متفاليات) قد التحمت أجسادهن، وهذا السلوك التجمعي من شأنه أن يخفف من حدة الخوف حين تشعر الذات بأنا ليست وحيدة خالية .

ومن الملامح القيادية في شخصية الحمار الإخلاص في القيادة وحماية القطيع، ومن النماذج ا سدة لهذا الملمح أن الفترة التي تبدأ فيها محاسن الأرض بالذبول يرافقها جفاف العيون فتهيج حاجة الأتن للماء، وهنا يجب على القائد توفير مطلب رعيته بـسوقها إلى الماء، إلا أن حكمة القائد لا تجعله يندفع ا إليه حال طلبها، فتراه يسبق ذلك بالـصعود على شرف من الأرض فيمسح ببصره الطريق الذي يزمع سلوكه، ليتأكد من خلوه وأمنه، فالسلامة هي الغاية الأولى، وموارد الماء لا تخلو عادة من قانص أو مفترس :

تمهـلَ عانـةً قد ذب عنها   يكـونُ مصامه منهـا قصيا
مشيحاً هل يرى شبحاً قريباً   ويوفي دو ـا العلَـم العليا (٣)

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ٣٠١ . صياماً : ساكتة لا تنهق . كظوم : عطشان أو ساكت . مخشي الشذاة : مخـوف الأذى والشر . عذور : سيئ الخلق . الكفل : العجز، وقيل : ردف العجز .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٦٨ .

(٣) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ص ٣٩ ـ ٤٥ . مصامه : مقامه . المشيح : الحذر الخائف . العلم : الجبل الطويل .

فحيث إن قائد الأتن همه السلامة فإنه قد بدا ملتزماً بشرطيها اللذين لا تتحقق إلا بهما وهما الحرص والحذر، فالحمار صعد الجبل (مشيحاً) أي حذراً متنبهاً لكل ما دق وجل . ثم قف لتتأكد من شدة حرصه عند ذلك الجبل الذي انتقاه مرقباً له، إذ ذكر الشاعر أنه اختار العلم (العليا) حتى يكشف له منطقة أوسع فلا يرد إلا آمناً .

ويتجلى لنا قدر الإخلاص في قيادة الحمار حين نستعرض له صورة تصف وقوفه على مرتفع لاستكشاف الطريق، حيث تظهر لنا هذه الشخصية غير مبالية براحتها، فلا هم لها سوى سلامة رعيتها وإن كلف ذلك أكبر الجهد، يتبين هذا حين نرى هذا القائد منتصباً على مرتفعه ذاك نهاراً كاملاً فلا ينحط عنه إلا بعد غياب الشمس !! ويتعرض خلال وقوفه الممتد للفح الهجير وحرق الشمس فلا يبالي بشيء من ذلك ما دام أن جهده هذا سيحفظ هذه الأتن التي تنتظره :

وإذا رأى الوراد ظل بأسقُفٍ　　يوماً كيوم عروبةَ المتطاول
يوفي اليفاع إذا تقاصر ظِله　　فيظل فيها كالربيء الماثل
حتى يخالفَهم وقد حجب الدجى　　دونَ الشخوص إلى فُضول ثمائل (١)

وقد يعرض للحمار شاغلان في لحظة واحدة تتشتت لهما نفسه، الظمأ الذي يتطلب كشف الطريق قبل الانطلاق إلى المشرب، والعصيان الذي يعانيه من أتانه، وهو ما يستلزم عدم الغفلة عنها، فلو تركها وصعد يرتبئ لربما نأت عنه فسيطر عليها أحد

---

(١) لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ص ١٦٨-١٦٩ . أسقف : موضع بالبادية . يوم عروبة : هو يوم الجمعة. يوفي : يأتي أو يشرف . اليفاع : المشرف من الأرض والجبل . تقاصر ظله : كناية عن ارتفاع الشمس وقت الظهيرة . الربي : ربيئة القوم الذي يحرسهم . الماثل : المنتصب قائماً . الفضول : البقايا . الثمائل : جمع ثميلة وهي بقية الماء في الحوض .

خصومه، لذا تجد الحمار الواقع في هذا المأزق حائراً متذبذباً لا يدري ماذا يصنع ! فالظمأ يلح عليه من جانب، والأتان متفلتة يخشى إن تركها أن يفقدها، فتراه لذلك يصعد مـرة ويهبط مرة، يرعاها تارة، ويستطلع لها تارة أخرى :

ظلت تخالجُه وظل يحوطُها طـوراً ويربأ فوقَها ويحوم
يوفي ويرتقب النجاد كأنه ذو إربةٍ كـل المرامِ يروم (١)

إن ذلك الارتقاب الطويل الذي يقضيه الحمار على مرتفع والذي كان يمتد ليغطي نهار كاملاً لم يكن مرضياً للأتن التي يهدها العطش، فهي تريد الانطـلاق للمـشرب في أسرع وقت، أما القائد فإن حكمته لا تسمح له بهذا التعجل بل تفرض عليـه التريـث للتأكد من أمن الطريق . ورغم أنه يرى فيهن اعتلال الجسد لما يلقين من شدة الظمـأ إلا أنه لا يرق لحالهن، بل يبقى متشبثاً بمتطلبات السلامة، فلا يغلب الرغبة علـى الرهبـة أو يقدم إلحاح الحاجة على مستلزمات القيادة، ولو بدا على أتنه ما بدا من الهزال والضمور:

وحلأها حتى إذا هي أحنقَت وأشرف فوق الحالبين الشراسف
تذكر عيناً من غمازةَ ماؤها له حبب تستن فيـه الزخارف (٢)

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٢٧. تخالجه : تنازعه ولا تطيعه . يرتقب : يعلو . النجاد : ما ارتفع من الأرض . ذو إربة : ذو حاجة . وللنظر في نصوص أخرى تصور اعتلاء الحمار على شرف من الأرض ينظـر : الـسكري، شرح أشعار الهذليين، ص ١١٩١ لأبي خراش الهذلي . وامرؤ القـيس، ديوانـه، ص ١٨٣. والنابغـة، ديوانـه، ص ٢٢١ . والمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . ولبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ٣٠٤ ـ ٣٠٥ . والـشماخ، ديوانه، ص ص ٦٩ و ٢٠١ .

(٢) لأوس بن حجر، ديوانه، ص ص ٦٨ ـ ٦٩ . حلأها : منعها عن المـاء . أحنقـت : ضـمرت وهزلـت . الشراسف: أطراف الأضلاع . غمازة : موضع فيه ماء . الزخارف : ذباب صغير يطير فوق الماء .

وتتقاطع غالب النصوص في لفظ واحد لا يتغير هو (حلأها) المعبر عن منع الحمار أتنـه من الورد، وائتلاف النصوص على هذا اللفظ مع اختلاف الشعراء وتباين المشاهد يـدل دلالة قاطعة على أن تفلت الأتن لهفة على المورد سمة ثابتة تلحظ في كل عانة، كما أن منع الحمار أتنه عن رغبتهن حتى يرسم خطة الورد صفة قيادية تجتمع عليها كافة الحُمر، وهذا الملمح المتكرر في عامة المشاهد يجلي لنا حقيقة هامة وهي أن بعض الخطط التنفيذية لقادة الحمر لها منهج متبع، ما يوحي بأن نظام القيادة لديها نظام محكم دقيق أساسه توفير الأمن وحماية القطيع، ولذا نرى قادة الحمر تقمع رغبة الأتن بتحلئتها عن التوجـه للمـاء لأن اندفاعهن يخلخل هذا الأساس وقد يؤدي إلى إمالته أو كسره :

- فحلأها حتى إذا ما توقدت   عليه مـن الصمانتين ظَـواهِره
أرن عليها قارباً وانتحت له   خنوف إذا تلقى مصيفا تبادره [(١)]

- يحلئ مثـلَ القنـا ذُبلاً   ثلاثاً عن الوردِ قد كُن هيما [(٢)]

- وحلأهن وخـب السفـا   وهيجهـن فلمـا صديـنا
جعلْن القَنانَ بإبطِ الشمال   وماءَ العنابِ جعـلْن اليمينا [(٣)]

ورغم ما تقاسيه الأتن من الظمأ فإنا لا تجترئ على التحرك للماء وقائدها لم يأذن لها بعد، فهو ما زال على شرف يرتبئ لهن، وهن أسفل المرتفع ينتظرن أمره، على أنـن

---

(١) لخداش بن زهير، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٣٥٤/٨ ـ ٣٥٥ . الصمان : موضع . ظواهره : جمـع ظهيرة وهي شدة الحر في منتصف النهار . القارب : طالب الماء ليلاً . الخنوف : صفة للأتان حال عدوها .

(٢) لربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٨٢ .

(٣) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ١٠١ ـ ١٠٢ . خب : جرى . السفا : شوك البهمى . هيج : أي النبت . صدين : عطشن . القنان : موضع .

يستطعن التوجه للماء إلا أن نفوسهن لا تحدثهن بذلك لعلمهن أن الحمار سيهوي مسرعاً نحوهن فيصب عليهن سوط عذاب، لذا تظل ساكنة هيبة له :

ـ فهن قيام ينتظِرنَ قضــاءَه وهن هــوادٍ للــركي نواظم (١)

ـ فظل ا على شرفٍ وظلت صيامــاً حــوله متفاليــاتِ

صوادي ينتظرنَ الورد منه على ما يرتئي متقــابعــاتِ (٢)

ـ لهن صليلٌ ينتظرنَ قضاءَه بضاحي عذَاةٍ أمره وهو ضامِز (٣)

إن صفة الحذر وسم ثابت على كافة سلوكيات الحمار، وما سلوك ارتبائه الطويل لأتنه إلا مظهر من مظاهر قلقه وترقبه، وحين يطمئن لسلامة الطريق يتوجه بأتنه نحو المورد، ساعياً بحرص إلى تنفيذ المهمة في أوجز مدة ليقلل من فرص التعرض للأزمات المتمثلة في الأقران والقُناص، ولهذا فأول ما يصنعه الحمار الصياح بأتنه صياحاً مــدوياً يــستحثهن علــى الانطلاق بزمجرة وغضب، وكذا يعنف ن أثناء السير فيقسو عليهن ويضر ن، وهذا من حكمته ودهائه حيث يجمع عليهن القول والفعل فيكون أدعى لسرعة انطلاقهن :

ـ فصاح بقُــب كالمقالي يشلها كما شل أجمالَ المصلي أجيرها (٤)

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٤٤ . هواد : يهتدين، وقيل : عارفات بموضع الماء ولكنهن ينتظرن أمر الحمــار بالورد فيردن .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ص ٦٨ ـ ٦٩ . صوادي : عطاش . متقابعات : متخلفات عن الحمار، قــال المحقــق : الصواب عندي أنا تحريف (متقانعات) أي : رافعات الرؤوس نحو الحمار مع إدامة النظر إليه ينتظرن قضاءه .

(٣) للشماخ، ديوانه، ص ١٧٧ . الصليل : صوت يسمع إذا يبست الأمعاء من العطش . الضاحي : الظاهر مــن الأرض . أرض عذاة : واسعة طيبة التراب . الضامز : الساكت الذي لا يتحرك ولا يصيح .

(٤) للشماخ، ديوانه، ص ١٦٨ . قب : جمع قباء وهي الضامرة . المقالي : جمع المقلى وهي خشبة صغيرة قدر ذراع يلعب ا الصبيان، شبه الأتن ا في الضمور والصلابة . يشلها : يسوقها بشدة . المصلي : السابق المتقدم . وينظــر في ديوانه : ص ٣٠١ .

ـ فتنازعا سبطـاً يطـير ظلاله كدخان مشعلةٍ يشب ضرامها (١)

ـ فلمـا تبيـن أن النهـار تولى وآنـس وحفـاً بهيما

رمى الليلَ مستعرضاً جـوزه بـمـزراً مِشـلاً عـذوما (٢)

إن قرار الورد الذي يقدره القائد يستلزم سرعة التنفيذ، وهذا بادٍ في هذه النصوص الثلاثة، فهو في النص الأول صاح بالأتن لحظة اتخاذ القرار بدلالة الفـاء في (صـاح) ثم أخـذ (يشلها) بشدة وتتابع بدلالة الزمن المضارع . وكذا في النص الثاني تجد غبـار الأرض غطى الأفق لشدة عدو القطيع الهادف لإنهاء المهمة في أسرع وقت حرصاً من القائد على استغلال لحظات الأمن التي لمسها ساعة الانطلاق . أما في النص الثالث فإنك تجد الحمار عنيفاً في سوق أتنه، إذ نراه يسوقهن (مِزراً مِشلاً عذُوما) هذه الأحوال الثلاثة تدل على تلبس القائد بها طول مدة سوقه أتنه، وربما كان في تعدد الأحوال هنا وقسـاوة الـسوق مقارنة بالنصين السابقين إيماء بأن هذا الحمار لا يستشعر ذلك القدر من الأمـن الـذي استشعره الحماران قبله لحظة اتخاذ القرار، فربما كان يتحسس سوءاً، ما جعل كفة الخوف لديه ترجح على كفة الأمن، فكان انطلاقه انطلاقاً قلقاً متوتراً .

ولا تنقضي مهمة هذا القائد المدرب عند إطلاق صافرة الانطلاق، بل يرافق حركة التوجه للماء دور عسير يتحمله الحمار، فرغم العجلة الشديدة التي تحرك القطيع والجـو

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٦ . سبطاً : غباراً ممتداً . مشعلة : نار . الضرام : الحطب الدقيق . وتنظـر في ديوانه : ص ص ١٢٨ ـ ١٢٩ .

(٢) لربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٨٣ . آنس : أبصر وعلم وأحس . وحفاً : أراد ليلاً . جوزه : وسطه . المـزر: العضوض . المشل : الطارد . العذم : العض .

المتوتر الذي يحيط به إلا أن الحمار لا يغفل عن المحافظة على أتنه مع هـذه الـصوارف، حيث يسوقها إلى الماء وهو ملتصق ا لئلا تضل إحداها أو تتخلف عن الجماعة بـسبب السرعة وخطر الرحلة، فتأمل يقظة هذا القائد وجمعه بين عدد من المهام في وقت واحـد، إذ يمنح كل مهمة حقها من العناية والتركيز . ويتضاعف ثقل المسؤولية حين يكون القطيع مؤلفاً من عدد من الأتن، ما يجعل كل واحدة منهن تتطلب قسطاً من العناية، ولا ننس أن كل هذا يجب أن يتم على وجه السرعة . وحين نستعرض النصوص في هذا نلفيها متوفرة على السرعة كما أطلعتنا النصوص السابقة، كما نجد القائد فيها بالغ الحرص على سلامة أتنه حاد التركيـز في مراقبة كـل واحـدة منهن، وسبيله لتحقيق ذلـك أن يلتـصق بالأتن التصاقاً مباشراً حتى تخال القطيع قد شد إلى بعضه بوثاق لا يستطيع التحرر منه :

ـ فلم يرض بالقُربِ حتى يكون وسـ ـاداً لِلَحييـهِ أكفالُـها (١)

ـ أرن فصكهـا صخِب دؤولٌ يعب على مناكِبِهـا الصبيـا (٢)

وقد تجتمع في النص الإشارة إلى شدة العدو والملازمة اللصيقة بدلالة صيغة لغوية من أبنية المبالغة تدل على ثبات النعت للقائد ودوامه منه، على أن عدم النص على العدو في بعض النصوص لا ينفي تضمن اللوحة عليه إذ هو ركن في المشهد يدل عليه السياق :

وكمشها ثَبت الحِضارِ ملازم لما ضـاع من أدبارهن لزوم (١)

---

(١) للأعشى، ديوانه، ص ٢٠١ . الكفل : المؤخرة .

(٢) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ١٤٧ . أرن : صاح . صكها : ضر ا ضرباً شديداً . الدؤول : من الدألان وهـو ضرب من المشي يتقارب فيه الخطو . يعب : يضع أو يجعل . المنكب : مجتمع رأس الكتف والعـضد . الـصبي : طرف اللحي مما يلي الذقن .

(١) للشماخ، ديوانه، ص ٣٠١ . كمشها : أعجلها واشتد في سوقها . ثبت : ثابت العدو مستقيمه .

ويفهم سلوك الملاصقة في بعض النصوص من إشارة الشاعر إلى أن العدو الشديد الـذي انطلق به القائد للمشرب أدى لشدة ضربه في الأرض إلى تطاير الحصى، فكان ما تطـيره أقدام الأتن من دقاق الحجارة يضرب ذراعي الحمار ونحره، وهذا لا يقع إلا حين يكـون الحمار مسايراً للعانة في العدو ملتصقاً ا :

فأدارها أصـلاً وكلف نفسه تقريب صادقـةِ النجـاءِ نوارِ
ترمـي ذراعيـهِ وبلدةَ نحرِهِ بحصىً يطـير قُضاضه وغُبارِ (٢)

ومن أعجب ما نلقى من ملامح السلوك القيادي لدى الحمار تضحيته بروحه فداء لأتنه، وذلك أنه حين يفرغ من سوق رعاياه إلى الماء يوقفهن ناحية ويتقدم لوحده نحـو المشرب يتفقد ما حوله، ويتيقن من خلوه وأمنه، فإن كان آمناً دعا أتنه، وإن كان غـير ذلك لم يتمكن من دعو ن، لأن القانص المختبئ في قترة بين الشجر قد أعد قوسه ونبلـه ينتظر قدوم هذا الضيف الذي سيضيف عليه أهله وولده الجياع، لذا فهو سـاعة يـرى مقدمه يعاجله بسهم يختل فؤاده فيرديه ميتاً، و ذا يكون هذا القائد الفدائي قد جعل ذاته درعاً لأتنه، وقرباناً لأجل سلامتهن وأمنهن :

وكان هو الأدنى فخل فؤاده من النبل مفتـوق الغِرارِ بجيلُ (١)

---

(٢) للمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . أدارها : ساقها . أُصلاً : جمع أصيل وهو ما بـين العـصر والمغـرب . التقريب : ضرب من العدو . النجاء : السرعة . نوار : نفور . بلدة النحر : ثغرة النحر وما حولها وقيل وسـطها . القضاض : المتطاير . وللاستزادة حول التصاق الحمار بأتنه ينظر : كعب بن زهير، ديوانه، ص ص ١٠٤ و ١٠٥. والنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١١٧ . وتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ص ١٠٦ و١٣٠ . وابن ميمون، منتـهى الطلب، ٣٥٤/٨ لخداش بن زهير .

قال ابن الأنباري : " ولا تتقدم الأتن والثيران أبداً حتى يتقدم الفحل إلى الماء فيشرب وينظر هل يرى بالماء شيئاً يريبه " [٢].

والرماة لا يقصدون عادة بسهامهم إلا أول القطيع، لأنه أقرب لهم، وأشد للرمية، وأقوى لانطلاق السهم، ولذا كان من الثوابت المقررة بين القناص أن الوتر لا يشد إلا قاصداً بسهمه الهوادي من الوحش أي أوائلها المتقدمات :

ـ إذا لم يجتزرز لبنيهِ لحماً   غريضاً من هوادي الوحش جاعوا [٣]

ـ معاود قتل الهادياتِ شواؤه   من اللحمِ قُصرى بادنٍ وطفاطف [٤]

ولم يكن الحمار غافلاً عن خطورة المورد، ولا جاهلاً بما قد يعترض أول الواردين، ولو كان ذلك لما تقدم لوحده وترك أتنه بل صحبهن معه تقديراً لشدة حاجتهن إلى الماء، ولكن الحمار لكثرة تجاربه وبعد نظره يعلم أن هذا الماء نقطة تجمع لكثير من طلاب الحياة، فهو يطلب الحياة بشرب الماء، والقانص يطلب الحياة بموت الحمار، وهكذا يكون بقاء القانص رهناً بموت الحمار . هذا التأزم الشديد نابض حي في نفس الحمار يراه أمامه حال ورده ويتوقعه في كل لحظة، ولكنه مع ذلك يرد مضحياً بروحه ليتأكد من أمن المورد ثم ينادي أتنه، فأي إخلاص هذا ؟ وأي تضحية هذه ؟ وأي شيء أغلى وأنفس من

---

[١] لأبي خراش الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ١١٩٣ . هو الأدنى : أي الحمار الوحشي من جهة الرامي . مفتوق الغرار : أي عريض النصل، والغرار : الحد . الجبيل : الضخم . وينظر في هذا المعنى : أوس بن حجر، ديوانه، ص ص ٧١ ـ ٧٢ إلا أن الحمار هنا لم يصبه سهم القانص .

[٢] شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة : دار المعارف، ط٥، ١٩٩٣م)، ص ٥٥٠ . وينظر : الآبي، نثر الدر، ٣٦٩/٦ (القسم الثاني) .

[٣] لربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٦٨ . يجترز : يجزر . الغريض : الطري .

[٤] لأوس بن حجر، ديوانه، ص ٧٠ . القصرى : اللحم أسفل الأضلاع . الطفاطف: مواضع اللحم الرخص اللين.

الروح ؟ ولكن هذا القائد لا يبالي بشيء من ذلك في سبيل سلامة رعيته . فلنقف عند هذا النص لنرى هذا الملمح ماثلاً في شخصية الحمار حين التقط الشاعر له هذا المشهد :

فأوردهن تقريباً وشداً   شرائع لم يكدرها الوقير
فخاض أمامهن الماء حتى   تبين أن ساحته قفير [1]

ومن حكمة هذا الحمار أن ساق القطيع نحو مشارب تقل احتمالات الشر فيها لكونها (لم يكدرها الوقير) لبعدها عن الملأ والوراد، ومع ذلك لم يطمئن إذ ذهب بمفرده يستطلع ويتفحص، ولم يخل استطلاعه هذا من ملمحين يزيداننا إعجاباً بهذا القائد، الأول: أنه حين ذهب يروز قدر الأمن في المكان لم يكتف بالتلفت وتقليب البصر، بل (خاض) الماء ليقطع الشك، وليثير شهوة القانص لرميه إن كان حاضراً، فلما لم يتحرك شيء زال توجسه فدعا أتنه . والملمح الثاني : أن الحمار لا يريد الطمأنينة لنفسه فحسب، بل يريدها لأتنه أيضاً، لذا ذهب فخاض الماء (أمامهن) ليرين فيستيقن أن الماء خلو من المخاطر فيردن بنفوس مطمئنة، فتأمل عناية هذا القائد بالجانب النفسي .

وإذا كانت السمة العامة لسلوك الحمار في القيادة مطبوعة بطابع الغلظة حسب ما رأينا منذ شرعنا في الحديث عنه، فإن موقف الافتداء السابق يحرف تصورنا عن الشراسة البادية منه في عامة النصوص السابقة، فما دام مستعداً لافتداء الأتن بأنفس ما يملك فلا شك أن مظاهر عنفه تلك تنطوي على حب كبير، وأي شيء أجل في معايير الحب من أن

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ١٥٦ . التقريب والشد : ضربان من العدو . الشرائع : جمع شريعة وهي مورد الشاربة . الوقير: الغنم السائمة بما فيها من الكلاب والحمير . قفير :خالية ليس بها ما يخافه .

تضع روحك فداء لصفيك لئلا يصاب بمكروه ! وإذا شئت النظر إلى مشاهد أخرى تؤكد عناية الحمار بسلامة أتنه فتأمل هذه الصورة التي قام فيها بسوقهن إلى الماء ثم أخذ يطوف حولهن لينبههن إلى أي مكروه قد يقع، وظل على ذلك حارماً نفسه من الماء الذي لا تقل حاجته إليه عن حاجة أتنه :

ـ فأوردها مسجورةً تحت غابةٍ من القُرنتين واتلأب يحوم (١)

ـ محامٍ على عوراتِها لا يروعها خيالٌ ولا رامي الوحوش المناهِز (٢)

إن هذه المظاهر السلوكية الملأى بالعاطفة والإنسانية تضيء العتمة عن جوانب مغيبة في شخصية الحمار، ويتضاعف ذلك حين ندقق في سطح جسده فنراه مزدحماً بأصناف من الكلوم الناتجة عن استبساله في القتال ضد الذكور الأخرى، وغالباً ما تنشب هذه الصراعات بصورة تقع في أعلى مستويات العنف يلقى الحمار وأتانه منها هماً ونكدا :

إذا لاقى بظاهرةٍ دحيقاً أمر عليهما يوماً قسّياً (٣)

وما يبدو لنا من وفرة النصوص أنه قلما تجد حماراً يسلم من المواجهة والصراع، بدليل أنك لا تعثر على لوحة له تعرى من نعت جسده بالندوب والكدم والعض حتى أوشك أن يكون هذا صفة مطردة لكل حمار وحشي :

ـ أقب كعقْدِ الأندري مسحجٍ حزابيةٍ قد كدمته المَساحلُ (١)

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٩٧ . مسجورة: عين مملوءة . اتلأب : أقام صدره وعنقه. يحوم: يدور حول الماء.

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٢٠٠ . محام : مدافع . عورا ا : مواضع مخافتها . لا يروعها : لئلا يفزعها . المناهز : المبادر السابق . وينظر في هذا المعنى : المخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ .

(٣) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ١٤٦ . الظاهرة : ما ارتفع من الأرض . الدحيق: العير المطرود المغلوب على أتنه.

ـ أو ملْمع وسقَت لأحقب لاحه   طرد الفحول وضر ا وكِدامها (٢)

ـ كأني كسوت الرحلَ جوناً رباعياً   بليتيـهِ من زرِ الحمير كُلـوم (٣)

وسلوك الحمار هذا متقرر عند علماء سلوك الحيوان، وثابت لديهم بعد المتابعة والنظـر، قال بعضهم : "وتعتبر حماية هذا الحريم من الذكور الأخرى المنافسة التي تبـذل جهـدها لإغراء الإناث مشكلة كبيرة في الواقع كثيراً ما تفضي إلى انيار أعصاب الذكر، فهـو في معركة دائمة من أجل حراسة حريمه من سطو الغير، وفي سبيل ذلك تصيبه جراح بالغـة الخطورة قد تقضي على الإنسان لو أصيب ا " (٤). وكلما كانت هذه الآثار أكثر عدداً كان هذا دليلاً على قوة الحمار ومؤشراً على ضراوته وطول خبرته في القتال (٥). والأتـن يهمهن في هذا الموسم المتوتر أن تكون في ظل حماية فحل يوفر لها الحماية لئلا تتنازعهـا الفحول فتهلك، وربما كان هذا هو السبب في كون عامة الحمـر الوحـشية في الـشعر الجاهلي مكدمة معضضة، لأن هذا يبعث في نفس الأتان اطمئناناً بالانضواء تحت لوائه، إذ

---

(١) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١١٦ . الأقب : الضامر . عقد الأندري : حبل منسوب إلى أندر . المسحج : الذي عضضته الحمر ورمحته . الحزابية : الغليظ . المساحل : جمع مسحل وهو الذكر من الحمير .

(٢) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٤ . أوملمع : أي كأن تلك الناقة ملمع وهي الأتان الـتي اسـتبان حملـها . وسقت: حملت .

(٣) للشماخ، ديوانه، ص ٢٩٩ . جوناً : في لونه سواد مشرب بحمرة . رباعياً : بلغ الخامسة من عمره . بليتيـه : صفحتي عنقه . الزر : العض . وللاستزادة في هذا المعنى ينظر : عبيد بن الأبرص، ديوانه، تحقيق : حسين نـصار (القاهرة : مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط١، ١٣٧٧هـ ـ/١٩٥٧م) ، ص ١٧ . وامـرؤ القـيس، ديوانـه، ص ١٨٠ . وأوس بن حجر، ديوانه، ص ٧٣ . والأعشى، ديوانه، ص ص 155 و ٢٤٩ . ولبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ١١٦ و ٢٦٩ .

(٤) فانس باكارد، الجانب الإنساني عند الحيوان، ص ص ١٦٠ ـ ١٦١ . وينظر : حميد البياتي، بيئة الحيوانـات البرية، ص ١١٩ .

(٥) ينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ١٣٤ وجفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعاليـة عند الحيوان "، ص ١١٠ أورد المؤلف في هذا الموضع العوامل التي يسود ا الحيوان ومنها القوة والشراسة والخبرة .

كيف يمكن لها البقاء في سكينة تحت حمى فحل لم ينطق جسده بالشهادة له بالقوة وخوض المعارك . ولهذا لم يشر الشعراء الجاهليون لحمار عار من الأوسام لأن الأتن لا تراه كفؤاً للانضمام إليه أو القبول بمصاحبته، ومن هنا لم تستثر هذه الحمر الشعراء لوصفها وهي خالية مفردة لا أتن معها .

* * * * *

(٣/٢) نفي الشركاء

وهذا مظهر سلوكي عجيب تمارسه الفحول المسيطرة على الإناث بغرض إحكام السيطرة ومحو أي أثر لمالك غيرها على القطيع أو منافس لها عليه . وبيان ذلك هو قيام القائد الجديد بالتخلص من الصغار الرضع في المجموعة إما بالقتل أو النفي بدوافع تمليها عليه قوانين السيطرة لتدعيم ملكيته على الإناث . ولم تفت الشاعر الجاهلي الإشارة إلى هذا السلوك السلطوي الغارق في الوحشية من وجه، والراشح بالأنا والذاتية من وجه آخر. ورغم شيوع هذا المظهر في أصناف كثيرة من الحيوان إلا أن المشاهد التي سجلها الشعراء لهذا السلوك لم تتجاوز دائرة الحمار الوحشي الذي كثيراً ما يتلبس هذا الفعل فيعمد إلى القضاء على جحاش الأتن :

ـ نفى جِحشانها بجمـادِ قَو   خليـطٌ ما يلام على الزيال [1]

ـ أشذ جحاشهـا وخلا بجونٍ   لواقـح كالقِسي وحائلاتِ [2]

ويجب الحذر من الزلل في الوهم بأن الأتان لم تكن تبالي بصنيع الذكر هذا ما دام ضيفاً جديداً لها وسيعوضها خيراً مما أفقدها، فمثل هذا الوهم لا يـستقيم مـع عاطفـة الأمومة التي أودعها الله الأمهات، يستوي في ذلك الإنسان والحيوان والطير، وبسبب هذه العاطفة فإن الأتان يعصرها الألم والعذاب حين ترى الذكر يختطف ولدها، دون أن يكون في وسعها الدفاع عنه أمام فحل غاضب مزمجر، فلا يبقى لها خيار سوى أن تسلم زمامها لهذا القائد الجديد، وتطوي حزنا في صدرها :

مُلْمِعٍ لاعةِ الفؤادِ إلى جحـ ... ـشٍ فلاه عنها فبئس الفالي

غادر الجحش في الغبارِ وعدا ... ها حثيثاً لصـوةِ الأدحال[3]

وقد يتفجر ألم هذه الأم المكلومة فتهم بالثورة على هذا القاتل، ولكنها تتـذكر صـولته وشراسته فتجر حبل هذا العزم فتمسكه عن الانفلات لئلا يحل ا ما حل بصغيرها مـن وحشية هذا الذكر، أو الهلاك بين أقدام فحول طامعة تقتتل عليها، فتمسي تصبر نفـسها بالبقاء مع فحلها الجاني، دون أن يتجاوز سلوكها حد التذمر والتثاقل حين يحرك الفحـل جمار حسر ا بأمر أو نني :

---

[1] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٨١ . الجماد : أرض صلبة . وقو : موضع . الخليط : المخالط . ما يـلام علـى الزيال: ما يلام على ألا يكون معه فحل .

[2] للشماخ، ديوانه، ص ٦٨ . أشذ : أفرد . الجون : أراد أتنه، وهو من الأضداد يقال للأبيض والأسود .

[3] للأعشى، ديوانه، ص ٤٣ . الملمع : الأتان التي استبان حملها . لاعة الفؤاد : من اللوعة وهي أشـد الحـزن . عداها : صرفها . حثيثاً : سريعاً . الصوة : ما غلظ من الأرض . الأدحال : جمع دحل وهي حفرة ضيقة الأعلـى واسعة الأسفل .

تلا سقْبةً قوداءَ أفرد جحشها فقد جعلت تاذي به وتناكره [١]

ولكي تصون الأتان ولدها من اعتداء الحمار، فإنا حين تحس ببـدايات الوضـع تتسلل من القطيع بخفية لتضع صغيرها بعيداً عن عيني الذكر :

فيوماً على سِربٍ نقي جلوده ويوماً علـى بيدانةٍ أم تولبِ [٢]

فالشاعر ينعت أم التولب بأنا (بيدانة) ملازمة للقفر، نائية بنفسها في عزلة خوفاً علـى ولدها، وتظل كذلك حتى ينمو ولدها ويشتد ساقه ويصلب حافره فيصير قـادراً علـى العدو، وحينئذ تعود به إلى القطيع . قال القزويني : " والأتان إذا ضر ا الطلـق طلبـت موضعاً قليل المسلك ووضعت فيه خوفاً من أن يكون الولد ذكراً فيخصيه الفحـل " [٣]. ولعلنا نبقي هذا السبب الذي ذكره القزويني عالقاً في ذاكرتنا لأنا سنلتفت إليه بعد قليل .

أما حين لا تتمكن الأتان من الاختفاء بولدها فتضع داخل القطيع فإنا تتعلق بـه فتجعله ملتصقاً ا لا يغيب عنها طرفة عين، ويتضاعف هذا الحذر حين يتحرك القطيـع عادياً فإنا تلتزمه أشد الالتزام لخطورة هذه العجلة على هذا الصغير الغض :

كأن مكانَ الجحش منها إذا جرت منـاطُ مِجـن أو معلـق دملُج [٤]

وغالباً ما تكون المواقف التي ينطلق فيها الحمار بأتنه مسرعاً ـ وهي لحظات العدو لورد الماء أو الصدور منه ـ سبباً لهلاك الصغار، إما لأنا تقع تحت حوافر الحمار وأتنه الصلبة

---

[١] لخداش بن زهير، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٨/ ٣٥٤ . سقبة : أتان . قوداء : طويلة الظهر .

[٢] لامرئ القيس، ديوانه، ص ٤٩ .

[٣] عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات (بيروت : دار الشرق العربي، د.ط، د.ت) ، ص ٣٢٥ .

[٤] للشماخ، ديوانه، ص ٩٣ . ا ن : الترس . الدملج : المعضد من الحلي ويطلق على السوار .

فتندق أعناقها، أو بسبب ضعفها الذي لا يتيح لها العدو بمستوى سرعة الكبار فتتخلف عن القطيع لبطئها فتهلك جوعاً أو بسهم قانص أو بناب مفترس :

ـ فأصدرها تعلو النجاد عشيةً　　أقب كمِقْلاءِ الوليدِ شخيص
فجحش على أدبارهن مخلف　　وجحش لدى مكرهن وقيص [1]
ـ وتشج بالعير الفَلاةَ كأنها　　فتخاءُ كاسرةٌ هوت من مرقَبِ
فتجاريا شأواً بطيناً ميلُه　　هّيهات شأوهما وشأو التولبِ [2]

ولا بد أننا نتساءل الآن عن السر الذي يدفع الحمار للقضاء على جحاش الأتن التي يسيطر عليها ؟ أهو يصنع ذلك تلذذاً بالقتل كما يفعل الساديون من البشر ؟ أم أنه يقدم على ذلك حتى يرعب الأتن فيجعلها تخضع له حين ترى شراسته ؟

إن سلوك الحمار الوحشي في نفي الشركاء سلوك لم تخل محاولات تأويله من خلط وتخبط قديم وحديث، وقد مررنا بقول القزويني السابق الذي وقع فيه حافره على حافر الطوسي ـ شارح بعض ديوان لبيد ـ مصادفة أو متابعة ونقلاً في قوله : "وإذا وضعت الجحش الأتان ولم تفرر به [من الفحل] خصاه " [3]. والتزم السكري ـ شارح ديوان كعب بن زهير ـ الحذر في تأويل هذا السلوك فلم يقدم على محاولة لتفسيره واكتفى ببيان المعنى وتفسير اللفظ وذلك عند قول كعب :

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ١٨٣ . الأقب : الضامر . المقلاء : عود يضرب به الغلمان شبه به الحمار في الضمور والصلابة . شخيص : مرتفع . وقيص : أي قد سقط فاندقت عنقه .

(٢) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ص ٨١-٨٢ . تشج الفلاة : تشقها وتسير فيها سيراً شديداً . فتخاء : عقاب . الشأو : الشوط والمدى . شأو بطين : واسع بعيد . الميل : المسافة وقدر منتهى مد البصر من الأرض .

(٣) ديوان لبيد، ص ٨١ .

كأن الرحلَ منها فوق جأبٍ يقلّـب آتنـاً خلُـجاً حِيـالا

فقد وقف عند قوله (خلُجاً) فقال : " وخلُجاً أي اختلجت من أولادها ففُصِلت عنها جحاشها " [(١)]. وحاول بعض المحدثين تفسير هذا السلوك فذكر فيه قولاً عجيباً لم يسبق بنظر أو تريث، وإنما قاسه على ما يجري في المجتمع الإنساني حين ينسل الرجل إلى زوجته بعيداً عن الصبية، يقول : " فالحمار الوحشي لاينى يتودد إلى الأتـن، ويظهـر الحـدب والعطف خاطباً ودهن، لذلك تراه يتخلص من الحمر الأخرى ويطرد الجحاش الـصغار، فلا يتركها ترافقه ليخلو له الجو " !! [(٢)]. ولاشك أن هذا الرأي عار من الفحص العلمي الذي يتنبه إلى التباين في الدوافع السلوكية بين المجتمعين الإنساني والحيواني فيقع في الزلـل حين يسقط الرؤية البشرية على سلوك حيواني حين يرى تـشابهاً ظاهريـاً لا يعكـس بالضرورة تماثلاً في العلة .

أما الرأي الذي ذهب إليه كل من الطوسي والقزويني حين فسر ذلـك الـسلوك بالخصي، فقد قلبت دواوين الجاهليين والمجاميع والمختارات فلم أعثر على نـص جـاهلي واحد يعضد هذا المسلك، حتى إن الأبيات الشعرية التي تصور قضاء الحمار على الـصغار لا يفهم منها مطلقاً أنه يقوم بخصيها، فماذا نفهم من مثل هذه الألفاظ التي اسـتخدمها الشعراء لتصوير صنيع الحمار ذاك : (نفى، أشذ، فلى، أفرد) إنها لا تدل بأي حال على ما ذكر الطوسي وصاحبه، إذا لا يفهم منها إلا الطرد والإقصاء الذي لا يكون إلا بالقتل

---

(١) ديوان كعب بن زهير، ص ٢٠٣ .

(٢) حسين جمعة، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية (بيروت : دانية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٠م)، ص ٥٣ .

أو التصيير إلى حال يفضي إليه، كتهييج الأتن بعدو شديد يؤدي إلى هلاك الجحاش إمـا بسبقها أو دق أعناقها . إذن فما تفسير سلوك الحمار ذاك ؟ إن الحمار الوحشي يعمد إلى نفي جحاش الأتن بأثر دافعين اثنين : أحدهما متعلق بمسألة السيطرة، والثـاني يعـود إلى ناحية فسيولوجية دقيقة لا تتحقق إلا حين يتم النفي . أما ما يتعلق بقضية السيطرة فقـد ذكرنا سلفاً أن موسم التزاوج يحتد فيه صراع الذكور لامتلاك الإناث، فإذا تم للذكر ذلك فإنه يكون بالغ الشراسة في الدفاع عن أتنه، فتراه يكاد يتميز من الغيظ حين يقترب أحد منها أو يحاول مشاركته فيها، ولهذا قد يمتد غيظ الحمار فينال الجحاش الرضيعة فيميل إلى قتلها أو نفيها، فهو لا يرضى أن يشاركه أحد في ملكه ولو كان ذلك ابن الأتان الرضيع، ولذا تحصل هذه المأساة بسبب نزعة السيطرة وحب التملك الفردي، ونعتقـد أن هـذا التفسير لا يقع إلا على الذكور من صغار الأتن .

أما التفسير الفسيولوجي لذلك الصنيع فيذهب إلى البحث عما يجري داخل جسم الأتان ومراقبة التحولات الحاصلة فيه بعد عملية النفي التي يمارسها الذكر على صـغيرها، فقد وجد بعد البحث أن الأتان المرضع لا تميل للذكر ولا تظهر له حباً، ولا تبالي بتودده إليها، فهي معنية برضيعها لا يهمها أمر الذكر وحاجاته، ورغبة التـزاوج لـديها حـال الإرضاع تكون في أدنى مستويا ا، هنا يكون الجحش كبش الفداء الذي يتحقق للـذكر

مطلبه بقتله، فيذهب لارتكاب هذه الفعلة دون عطف، وبعد الخلاص منه تحصل تحولات فسيولوجية في جسد الأتان يئها لطلب التزاوج تتمثل في عودة نشاط الإباضة لديها بعد انقطاع الإرضاع [(١)]. و ذا يكون الرضيع بوابة موصدة تقع الأتان خلفها ولا يمكن للذكر الولوج إليها إلا بعد الاستعانة بمفتاح صنعت أسنانه في معمل الموت .

*****

(٢/ ٤) الوحدة والتفرد

لما كان موسم التزاوج موسم تناحر واقتتال بين الفحول فإنه لا بد أن ينتج عن هذا الصراع فئة غالبة تحظى بالإناث وعشر ن، وفئة مغلوبة تنسحب من المواجهة بجراح جسدية تعقبها آلام نفسية تنتج عن الحرمان والوحدة . إذن فهذا المظهر السلوكي يتبدى على الذكور المنهزمة، حيث تنكفئ على ذا ا لتعيش وحيدة مبعدة عن القطيع، محرومـة من الإناث . ويعلل علم سلوك الحيوان الحديث هذه العزلة بالجراح التي يرثهـا الـذكر

(١) ينظر : لينة موفق دعبول، دوافـع وحشية الحيوان (الكويت : مجلة العربي، ع ٤٦٢، ذو الحجة ١٤١٧هـ / مايو ١٩٩٧م) ، ص ١١٠ . وقد رأيـت هـذا السلـوك من الذكر في برنامج علمـي عـرض علـى قنـاة Animal planet وهي قناة علمية خاصة بالحيوان، حيث قام الأسد بقتل صغيري اللبؤة في لحظة غفلتها بعض مجرى النفس منهما حتى هلكا . ومن العجيب أن اللبؤة لم يدم حزنا طويلاً حيث استجابت للذكر بعـد ذاـك فتزاوجا، وكان التعليق المصاحب للتصوير يذكر أن الهدف من قتل الصغار تحفيز نشاط التبويض لدى الأنثى الأمـر الذي يجعلها مستعدة للتزاوج .

المنهزم من النـزال، فـ " من الحيوانات الوحشية ما يلجأ إلى العزلة والخلوة التامـة إذا أُصيب بأي مكروه أو جرح " [١] .

ولم تفت عدسة الشاعر الجاهلي التقاط صور لذكور منعزلة، حتى بلغ ما صوروه حداً يتجاوز الحصر . وحيث رأينا مشاهد الشعراء للذكور المسيطرة على الإناث – فيما سبق – محصورة في الثور والحمار الوحشيين، فإن صورهم هنا للذكور المهزومة المتوحدة لم تتعد هذين النوعين أيضاً، إلا أن مشاهد الثور الوحشي تتخطى بمراحل كثيرة عدد مـا سجلوه من مناظر الحمار الوحشي .

أما صور الثور الوحشي التي تنص على عزلته في قطعة نائية من الأرض آوياً تحت شجرة أرطاة تلفه الريح ويغسله المطر فإنا أكثر من أن تحـد وسـنكتفي بالإحالـة إلى بعضها [٢]. وما يعنينا من تلك المشاهد هو ما ذكر فيه الشعراء صراحة سبب انطوائه على ذاته المتحصل عن سلب حلائله منه أو عدم قدرته على الدفاع عنها في نزال صارع فيـه ثوراً أشد منه ما جعله ينسحب كسيراً ليقاسي ألم الوحدة والحرمان :

كأنما الرحلُ منها فوق ذي جددٍ ذب الـرياد إلى الأشبـاح نظـار

---

[١] إبراهيم عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص ٢٧٨ .

[٢] ينظر : عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ص ٣٢ و ٤٣ و١٠٢ . وامرؤ القيس، ديوانـه، ص ١٩٠ . والنابغـة الذبياني، ديوانه، ص ص ١٧ – ١٨ و ٦٥ و٢١٥ . وأوس بن حجر، ديوانه، ص ٢ . وطرفة بن العبد، ديوانـه، ص ٤٣ . وبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ص ٩٣ و ٩٧ و ١١٦ و ١٤٥ . والأعشى، ديوانـه، ص ص ٢٤٩ و ٣١٥ و ٣٣١ و ٣٦١ . وتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٦٣ . ولبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٢٣٨ . والمفضل الضبي، المفضليات، ص ١٩٦ لسويد بن أبي كاهل . و الأخفش، الاختيارين، ص٢٢٣ لقيس بن الحدادية . وغـير ذلك .

مطـردٍ أفـردت عنه حـلائله من وحش خبةَ أو من وحشِ تعشارِ[(١)]

لقد نعت الشاعر هذا الثور بلفظ مثقل بدلالات كثيرة وهو قوله (مطرد) الذي يحمـل دلالات الهزيمة والفرار، كما يوحي بالخذلان والانكسار والخوف، وكل هـذه المعـاني المفهومة من النعت تستلزم أن يكون الثور منعزلاً إلى حيث الهدوء والـسكينة ومعالجـة الجراح . ثم نمضي إلى الجملة التالية لهذا النعت فنقف عند قوله : (أُفردت عنه حلائلـه) التي تعلن نتيجة صراعه مع ثور آخر أدى إلى خروجه عن ملكه . ولكل لفـظ في هـذه الجملة دلالة عميقة تكشف عن براعة المنشئ وجودة صناعته، فالشاعر عبر عن خـسارة الثور وانهزامه عبر الفعل (أُفردت) الذي يعبر عن التجريد التام وتنحية شيء عن شـيء بعد أن كانا ملتئمين . وفي بناء الفعل للمجهول دلالة أخرى تشي بالحال التي صار إليهـا الثور من الضياع والسير في طريق مجهول نحو حياة معتمة . ثم انتقى الشاعر حرفاً للجـر يسهم في تعميق المعنى فقال : (أُفردت عنه) ولم يقل : (منه) وهذا من أسـرار اللغـة ولطائفها، لأنه لو قال : (منه) لربما فُهم من هذا أنه قد أفردت منه بعضها وبقي معـه بعضها، لأن من معاني (من) الدلالة على التبعيض، ولكون الشاعر يريد أن ينفي هـذا الوهم أتى بالحرف (عن)، وليستثمر كذلك ما في هذا الحرف من الدلالة على الاستعلاء المناسب لحال القهر التي يعيشها هذا الثور بسبب استعلاء الثور المنتصر عليه . ويـصطفي الشاعر ببراعته لفظ (حلائل) نعتاً لأبقار الثور ليبين عمق ارتباطه بإناثه، فهـن لـسن

---

(١) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٢٠٣ . ذي جدد : أي ثور، والجدة : الخطة في ظهر الثور تخالف لونه . الريـاد : جمع ريدة وهي الريح اللينة الهبوب أو الكثيرة الهبوب . وذب الرياد : أي أنه يستقبل الريح بوجهه وقرنيه . خبـة وتعشار : مواضع .

بقرات عارضات، بل هن حلائله ألفهن وألفنه، وهذا المستوى من العشرة لا يقع إلا بعد طول الصحبة، فحين تنتزع عنه بقراته وهن كذلك منه يكون ذلك أشد لألمه .

وحيث رأينا التعبير عن انزام الثور في النص السابق يتم من خلال صيغة البناء للمجهول عبر الفعل (أُفردت) فإننا نلفي التعبير عن هذا الحدث يأخذ صيغة البناء للمعلوم ولكن من خلال فعل آخر له دلالة مختلفة :

عذافرةٍ تقمص بالردافى تخوّنها نزولي **وارتحالي**
كأخنس ناشطٍ جادت عليه ببُرْقةِ **واحفٍ إحدى الليالي**
أضل صِواره وتضيفته نطوف أمرهاُ بيدِ الشمال [1]

فالفعل (أضل) المعبر عن فقد قطيع البقر قد أُسند إلى الثور نفسه، ما يوحي بأن استلاب بقراته منه لم يسبق بصراع محتدم، نعم لا بد أن يكون قد قاتل دون إناثه ولكنه قتال لم يبلغ حد العنف وتصبب الدماء، وهذا الملمح يشي بالتفاوت بين ثور وآخر من حيث القوة وصلابة القتال . والغالب أن يكون النصر في المنازلة حليفاً لأصغر الثورين سناً، أي الذي شب وبلغ درجة الفحول، ففي هذا السن يكون في كمال قوته، أما الأكبر سناً فإنه لا يطيق مقاومة شراسة هذا الشاب فينهزم عن إناثه سريعاً، ما يوحي لنا بطرف خفي أن الثور في هذا النص قد جاوز مرحلة الشباب إلى مرحلة الكهول . ومما يؤيد هذا القول ويدعم رأينا في سرعة انزام الثور عن إناثه لكبر سنه إشارة بعض الشعراء الصريحة إلى أن

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ٧٦ ـ ٧٧ . عذافرة : يعني ناقته، أي ضخمة قوية شديدة . تقمص : تنزو به . الردافى : راكبها الذي يرتدف خلف راكب . تخونها : ذهب بلحمها . الأخنس : الثور . ناشط : يخرج من بلد إلى بلد . واحف : موضع . البرقة : الموضع الذي يخلط رمله حصى . نطوف : سحابة تمطر . بيد الشمال : أراد البرد والمطر .

الثور المنهزم عن إناثه النائي في قطعة من الأرض قد أسن، وهذا التقدم في العمر هو مـا يجعله ضعيفاً سريع الانزام، وربما أن الإناث ذا ن لم يعدن يرغبن في صحبته حيث يـرين شيخوخته فيتطلعن إلى شاب قوي مناضل :

ـ كأ ـ ـا مفـرد شبـ ـوب تلُفـه الـريـح والطـلالُ (١)

ـ كأن كُوري وأنساعي وِميثرتي كسـوتهن مشِباً ناشِـطاً لَهقا (٢)

ويؤكد علماء سلوك الحيوان قولنا السابق بتقريرهم أن كبر سن الذكر هو سبب ضـعفه وانكسار شوكته، الأمر الذي يؤدي لانزامه عند أول لقاء وطرده بعيداً عن القطيع (٣).

ومن أكثر المظاهر وضوحاً على سلوك الثور في حياته الجديدة ـ التي لا تتصف بما يتصف به الجديد دائماً من الحسن والبهاء ـ الخوف الذي لا يبرح فؤاده فيدفعه دائماً إلى الحذر والتوجس، وهذا ناتج طبيعي تستثيره مشاعر الوحدة وفقد الجماعة، ولذا تجـد الثور دائماً يبحث عن أكثر المواضع أمناً ليحل فيها، فتراه يقصد الأماكن النائية القصية أو تلك القطع المنخفضة المطمئنة ليستتر فيها :

ـ والفريد المسفع الوجهِ ذي الجُد ... ةِ يختـار آمنـاتِ الرمـال (٤)

ـ تعـدو إذا حـرك مِجداقُـها عدو رباعٍ مفـردٍ كالزلـم

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ١٩٠. كأنا : أي ناقته . شبوب : مسن . الطلال: جمع طل وهو المطر الضعيف .

(٢) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٤٢ . الكور : الرحل . الأنساع : التي يشد ا الرحل . الميثرة : حشية مـن قطن أو صوف يجعلها الراكب تحته . المشب : الثور المسن . الناشط : الثور الذي يخرج من بلد إلى بلد . اللـهق : البياض .

(٣) ينظر : جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيـوان "، ص ١١٢ . وابـراهيم عيـسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص ٢٤٦ .

(٤) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ٦٨ . الفريد : الثور المنفرد . المسفع : السفعة السواد والـشحوب، أو الـسواد المشرب بحمرة . الجدة : الخطة في وسط ظهر الثور .

بات بغيبٍ معشبٍ نبتـه مختلطٍ حربثـه باليـنم [(١)]

ويعد الخوف ضرورياً للثور في عزلته لأنه يجعله يقظاً دائم الحذر، كما أنه يدفعه لاستفراغ جهده في العدو عند نزول المكاره، ولذا كانت السرعة حال الخوف تفوق السرعة في أية حال أخرى، وهذا هو السر في كثرة تشبيه الشعراء نوقهم في النشاط والسرعة بالثور المتوحد في عزلته .

ونستنتج مما سبق أن سلوك الوحدة والتفرد هو سلوك قهري يفرض على الثور فرضاً، ولو كان مختاراً لما مال إليه، لكن الصراع على الإناث هو ما يفضي إلى هذا المظهر السلوكي الذي نص عليه الشعراء وقرره العلماء، ولهذا فليس صحيحاً القول بأن " الثور لا يمكن أن يعيش إلا في قطيع من البقر، لكن الشعراء جميعاً أرادوا له التوحد والتفرد"[(٢)]!! فالشعراء لم يريدوا له ذلك لكن حياة التنافس هي التي تفرض الوحدة والانعزال على الثورة المنهزم، فتزج به في زنزانة التوحد حيث الوحشة ودوام الخوف .

وللشعراء حديث عن ذَكَر حيواني آخر يضطره الصراع إلى التوحد، وهو الحمار الوحشي، إلا أن حديثهم عنه لا يوازن من ناحية وفرة النصوص وتعدد المشاهد بحديثهم عن الثور . وملمح آخر يلحظ في نصوص الحمار هو أن الشعراء لا ينصون صراحة على

---

(١) للمرقش الأكبر، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٣٠ . مجدافها : يريد سوطها . الزلم : قدح الميسر . بغيب : الغيب ما غاب من الأرض أي اطمأن . الحربث والينم : نبتتان تنبتان بالسهل .

(٢) أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي (عمان : دار عمان للنشر والتوزيع، ط ١، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧م)، ص ١٥٢ . وينظر كتابه : الإبل في الشعر الجاهلي، ص ١٧٣ .

تفرده كما يصنعون عند تصويرهم الثور، بل يلمح ذلك عبر الوحي والإشـارة، أو مـن خلال تتبع تفاصيل الصورة وشخوصها، إذ يتبين بعد التدقيق أن هذه اللوحة تفتقد لركن من أركانا الرئيسة وهو الأتن، فإغفال ذكرها رغم أهميتها ودورها في إغنـاء اللوحـة، إضافة إلى كثرة عددها مقارنة بالحمار، يشي بأن هذا الحمار الذي ذُكر لوحـده يعـيش منفرداً لانزامه واستلاب ملكه منه . ويؤكد هذا أن الحمار غالباً ما يظهر في اللوحـات الشعرية وقد علت جسده أصناف من العض والكدم، وهذه الآثار لا تنتج إلا عن التصادم مع المنافسين، ولا بد أن يتمخض عن هذا الصراع غالب يظفر بالإناث، ومغلوب يطـرد بعيداً عن القطيع .

ولعل أوضح إشارة إلى أن الحمار قد يغلب على أتنه فيخرج منه منكسراً هـذا النص الذي ينبه فيه الشاعر إلى أن الحمار الذي ينعته محتفظ بأتنه لم تنتزع منه :

جـونٍ تربـع في خلًى وسمّيِهِ رشف المناهـل، ليس بالمظلومِ (١)

قال الطوسي شارحا : " ليس بالمظلوم، أي لم يطرد عن أتنه فيستولي عليها غيره ". وعثرنا على إشارة أخرى توحي بأن الحمار قد يتعرض لما يتعرض له الثور من الانزام المفضي إلى العزلة حيث يذكر الشاعر أن الحمار صاحب الأتن قد يصادف حمـاراً (دحيقـاً) أي مغلوباً على أتنه قد طُرد وأُبعد عنها فظل فرداً :

---

(١) لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١١٧ . جون : أي الحمار في لونه سواد . تربع : من الربيع . الخلى : الحـشيش . وسميه : الهاء راجعة إلى الحمار، ويروى : (وسمية) أي سحابة مطرت في أول الربيع فوسمت الأرض .

إذا لاقى بظاهـرةٍ دحيقـاً   أمـر عليهمـا يومـاً قسيّاً [١]

وفيما عدا هذين النصين لم نجد إلا أربعة نصوص قد يفهم منها توحد الحمار من خـلال إغفالها التام الإشارة إلى الأتن التي يظل الحمار عادة ملازماً لها حال استيلائه عليها، فلـو كانت مصاحبة للحمار لأشار إليها الشعراء بلا شك لتفوقها العددي الذي يجعلها ظاهرة لعيني الشاعر، إضافة إلى أنا تمد صانع اللوحة بعدد من الألوان والمشاهد المسهمة في إغناء لوحته، إذن فعدم ذكر الأتن رغم وضوحها في العين وأهميتها الفنية مؤشر يرجح اختفاءها حال وصف الشعراء للحمار في تلك النصوص الأربعة [٢].

---

[١] لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ١٤٦ . ظاهرة : ما ارتفع من الأرض . القسي : الشديد .

[٢] ينظر : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٢٧٠ و ٣٧٢ ـ ٣٧٨ . والمفضل الـضبي، المفـضليات، ص ص ٣٧٠ ـ ٣٧١ لحاجب بن حبيب . وخفاف بن ندبة، شعره، ضمن مجموع شعراء إسلاميون، لنـوري حمـودي القيسي (بيروت : عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م) ، ص ٥٠٢ .

الفصل الثالث

الصـراع

(١/٣) المطاردة والافتراس

لقد سكن في بعض الأذهان تصور خاطئ عن حياة الحيوانات مفـاده أن صـلة الحيوانات ببعضها هي صلة عدائية بحتة، يحكمها قانون الافتراس، ويكثر فيها القتل، حتى صاروا ينعتون بعض المجتمعات الإنسانية المضطربة التي يشيع فيها القتل والفوضى، بأنهـا محكومة بشريعة الغاب . وإن مما تجب معرفته أن الحيوان لا يمارس بعـض الـسلوكيات المنحرفة التي يمارسها الإنسان، فالحيوان لا يقدم على قتل بني جلدته، أي الأفراد المنـتمين لفصيلته كما قرر علماء سلوك الحيوان [1]. وصورة القتل الوحيدة التي يركبها هي افتراس الآخرين من خارج فصيلته، وهنا يجب التنبه بأنه لا يفعل ذلك إلا بدافع الحاجة وإلحـاح الجوع [2]، فدافعه ليس الاعتداء المجرد بل الاستجابة لحاجة التشبث بالبقاء، أي أن الحاجة الوجودية هي المحرك لكافة أعمال الافتراس الحيوانية، وهو ما قرره الجاحظ بقولـه عـن الأسد : " والأسد ليس يثب على الإنسان والحمار والبقرة والشاة من جهة العداوة، وإنما يثب عليه من طريق طلب المطعم، ولو مر به وهو غير جائع لم يعرض لـه الأسـد" [3]. وإضافة إلى هذا فقد قرر علماء سلوك الحيوان أن المواقف التي يقع فيها صراع مرير بـين

---

(١) ينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢٢٠ .

(٢) ينظر : جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان" ، ص ١١٧ .

(٣) الحيوان، ٣٥٥/٥ . وينظر : ٢٨٨/١ و ٤٠٨/٦ . والزمخشري، ربيع الأبرار، ١٩/٤ . والراغب الأصـبهاني، محاضرات الأدباء، ٦٩٢/٢ . والقزويني، عجائب المخلوقات، ص ٣٤٥ .

الحيوان هي نادرة للغاية، وأن الحيوانات المفترسة تعيش حياة تخالف تماماً حياة تلك الحيوانات الدموية الباطشة التي يجيء ذكرها في القصص والأساطير[١] . ومن هنا يجب علينا إجراء تعديل للصورة الذهنية المتعلقة بقضية الصراع لدى الحيوان .

وبتتبع مشاهد الاعتداء بين أنواع الحيوان في مدونة الشعر الجاهلي نعثر على ثلاث صور رئيسة : الأولى مطاردة الصقر للقطاة، والثانية : هجوم العقاب على أصناف من الحيوان ترددت بين الثعلب والغزال والأرنب والذئب . أما الثالثة : فهي مشاهد العراك بين الثور الوحشي أو البقرة الوحشية وبين الكلاب . وهذه الصورة الأخيرة ليست حيوانية خالصة لأنها تنظم من جهة القانص الذي يخرج بكلابه فيهيجها على الثور . وإلى جانب هذه الصور الثلاث هناك صورتان فرعيتان إحداهما للنمر والأخرى للذئب، وإنما كانتا فرعيتين لأن الطرف المقابل في المواجهة إنسان لا حيوان، إضافة إلى أن مشهد الاعتداء في هاتين الصورتين مختف منهما .

ونود الإشارة إلى ملمح دقيق في الصورتين الأوليين، وهو أن الشعراء سجلوا مشاهد المطاردة بين الطير في سياق الفخر بسرعة خيلهم، ولم نعثر سوى على نص واحد يجعل السرعة في ذلك المشهد شبيهة بسرعة الناقة [٢]. ويختلف الشعراء بعد ذلك في توظيف معطيات البيئة، وهو اختلاف نابع مما استقر في معارفهم حول أنواع الطير وطاقة كل نوع، حيث يلحظ المتأمل أنهم في مشاهد الصورة الأولى قد جعلوا الطرف الهارب

---

(١) ينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٣١٥ .

(٢) ينظر : كعب بن زهير، ديوانه، ص ص ٢٣٥ ـ ٢٣٨ .

ـ وهو القطاة ـ مشبهاً به في السرعة بسرعة خيلهم، وفي الصورة الثانية يجعلون الطرف الغالب المطارِد ـ وهو العقاب ـ مشبهاً به في سرعة طيرانه بسرعة ما يفخرون به مـن مركب، ومن نصوصهم الدالة على الصورة الأولى التي تبرز فيها القطاة مشبهاً ا :

ـ كأ ا من قطا مـران جانئةٌ فالحِد منها أمام السربِ والسرع (١)

ـ أومر كُدريةٍ حـذاءَ هيجها برد الشرائع من مران أو شرب (٢)

ـ تنجو نجاءَ قطاةِ الجو أفزعها بذي العِضاهِ أحست بازياً طَرِقاً (٣)

وفي نصوص الصورة الثانية تظهر العقاب جلية في المشهد لكونا الطرف الموازي لخيلهم :

ـ وكأنما تبع الصوار بشخصِها فتخـاءُ ترزق بالسلَي عيالَها (٤)

ـ وتمُكنـنا إذا نحـن اقتنصنا من الشحـاج أسعلَه الجَميم

هوي عقابٍ عردةَ أشأزتها بذي الضمران عِكْرِشةٌ دروم (٥)

ويمتد استثمار سرعة العقاب إلى تشبيه سرعة عدو الرجال ا إما حال الفـزع لإجابـة الصارخ أو حال الانزام والفرار :

ـ دعاه صاحباه حين شالت نعامتهم وقد حفـز القلـوب

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٣٩ . كأنا : أي فرسه . مران : موضع فيه ماء . جانئة : تدني صدرها من الأرض منكبة نحو الماء . السرب : جماعة القطا . السرع : السرعة .

(٢) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١٧٦ . أو مر : أي كأن خيلي في سرعتها مر دلو منفلت في البئر أوهذه القطـاة . حذاء : خفيفة سريعة قصيرة الذنب . الشرائع : مواضع الماء . الشرب : ماء يكون حول الشجرة .

(٣) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٢٣٧ . تنجو : أي تسرع ويعني ناقته .

(٤) للأعشى، ديوانه، ص ٦٥ . الصوار : قطيع البقر . بشخصها : يريد الفرس . فتخاء : عقاب .

(٥) لسلمة بن الخرشب، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٤٠ . وتمكننا : أي الفرس . الـشحاج : الحمـار الوحشي . أسعله : أنشطه فصيره كالسعلاة أي الغول . الجميم : ما كثر من النبات . عـردة : اسـم هـضبة . أشأز ا: أقلقتها واستخفتها . ذو الضمران : موضع . العكرشة : أنثى الأرنب . دروم : مقاربة الخطوة .

فألقى غِمـده وهوى إليهم كما تنقـض خائنةٌ طَلُـوب [١]

ـ وأفلت حاجب تحت العوالي على مثـل المَولعةِ الطلـوبِ [٢]

إن ذلك التفاوت الفني في توظيف سرعة الطير الذي يستعين بالقطاة مرة وبالعقاب مرة أخرى يؤول إلى الصورة الحية التي كان الشاعر يراها ـ أو يختزنـها في ذاكرتـه ـ لمشهد المطاردة، ففي الصورة الأولى يظهر كلا الطيرين ـ الصقر والقطاة ـ محلقـين في جو السماء، والقطاة موازنة بالصقر تبدو أصغر حجماً وأمضى طيراناً، خاصة أن إحساس الخوف يدفعها لبذل غاية طاقتها، في حين أن الصقر إن فاتته هذه عثـر علـى غيرهـا، فالخيارات لديه أكثر منها لدى القطاة التي ليس أمامها سوى الهرب . ويضاف لهـذا أن القطاة أطول نفَساً وأكثر تحملاً لجهد المطاردة، ولهذا كانت القطاة مغلوبـة في الظـاهر لكنها غالبة في نهاية المطاف، ولهذا انتقاها الشعراء فجعلوها موازياً لسرعة خيلـهم، مـا دامت سريعة الطيران في البداية، وظافرة في النهاية .

أما في صورة صيد العقاب فقد جعلوا العقاب نفسها ـ وهي الغالبة ـ مشبهاً به، لكون الطرف الآخر في المواجهة لا يحلق في السماء ـ كما هو في الـصورة الأولى ـ ، وفي هذه الحال يكون ما ينقض من أعلى إلى أسفل أسرع بلا شك مما يعدو على الأرض، خاصة أن العقاب تترصد غفلة قنيصتها فتنقض عليها وهي غافلة بأقصى ما تطيقـه مـن

(١) لأبي ذؤيب الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ١٠٧-١٠٨ . شالت نعامتهم : أي خفوا وتفرقوا . حفز القلوب : أي حفزها خوف، أي ارتفعت من الفزع . خائنة : أي منحطة منقضة . طلـوب : أي تطلب الصيد . وتنظر في هذا المعنى أيضاً : ص ١٢٠٥ لأبي خراش الهذلي .

(٢) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٧٢ .

السرعة، إضافة إلى عملها على تحريك أجنحتها نحو الأسفل فتضحي صـور ا في العـين فريدة لا نظير لها في السرعة، حتى قد يخالها الناظر حجراً ملقى من السماء، وهو ما نعتقد أن الشعراء كانوا يخالونه بدليل أنم يعبرون عن هذه الصورة بالانقضاض والهوي، ولهـذا رجحت كفة العقاب في هذا المشهد فوظفها الشعراء لنعت سرعة خيلهم .

وسنقوم الآن بعرض عدد من اللوحات الشعرية تجسد طبيعة المطاردة بين الـصقر والقطاة، لنرى حال كل منهما قبل المطاردة وعند ابتدائها وحالهما أثناءها، أما قبلها فتبدو القطاة في أمن ودعة، تطير بين جماعة من سر ا، لاشيء يشغلها سوى الظمأ الـذي ألح عليها للبحث عن الموارد، فتنطلق محلقة بين جماعتها صوب الماء، تسابق الجميع نحـوه في صورة تبرز مدى الألفة والأمن الذي تعيشه القطاة بين صويحبا ا :

ـ كأ ا من قطـا مرانَ جانئـةٌ فالِجد منها أمام السربِ والسرع [1]

ـ أو مر كُـدريةٍ حذّاءَ هيجهـا برد الشرائع من مرانَ أو شرب [2]

وينص بعض الشعراء على وقت هجوم الصقر على القطاة فيذكر أن هذا كان عند انفلاق الصبح، وفي هذا إشارة إلى شدة ما يعانيه الصقر من المسغبة التي دفعته لطلب الغذاء حال انقشاع الظلمة، وتتأكد هذه المسغبة حين يطلعنا الشاعر على أن اليوم الـسابق لهجـوم الصقر كان ماطراً غزير المطر، والطيور لا تبرح وكنا ا حال هطول الغيث، لأن المطر يلبد

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٣٩ .

(٢) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١٧٦ .

ريشها فلا تعود أجنحتها قادرة على حملها . فهذه الإشارة إلى المطر تفسر علة الجوع الذي يقاسيه الصقر وهو ما حال بينه وبين الصيد يومه الفائت :

باتت له ليلةٌ جم أهاضِبها   وبات ينفض عنه الطل واللثقَا
حتى إذا ما انجلت ظلماءُ ليلتِهِ   وانجاب عنه بياض الصبح فانفلقا
غدا على قدرٍ يهوي ففاجأها   فانقض وهو بوشكِ الصّيد قد وثقا [(١)]

فالدلالة الغائية في (حتى) تفيد بأنه ظل كذلك حتى انفلق الصبح، وقد جعل الشاعر المطر غزيراً عبر قوله : (جم أهاضبها) ليؤكد بقاء الصقر في مسكنه، الأمر الذي يجعل لهفته على الطعام تشتد . ثم تأمل كيفية هجومه على القطاة لترى أنه ترقب غفلتها ثم (فاجأها) في لحظة لم تكن تنتظره فيها أومن جهة لا تمكنها من رؤيته . والصقر إنما يترقب هذه الغفلات لأنها أقرب لتمكينه من الإمساك بالقطاة لعلمه بسرعتها في الطيران . وقد عبر الشاعر عن سلوك المباغتة هذا عبر ثلاثة أفعال أحدها صريح الدلالة وهو (ففاجأها)، واثنان يفهم منهما أن الهجوم كان خاطفاً لم تسبقه علامات تدل عليه، وهما (يهوي، انقض) الدالان على أن الصقر نزل على القطاة دفعة واحدة كأنه شهاب ثاقب. وكثيراً ما يستخدم الشعراء الفعل (هوى) للتعبير عن سلوك المباغتة لدى الصقر الذي يحمله دائماً على مخاتلة القطاة وعدم استقبالها :

ـ أهوى لها أمغر الساقين مختضع   خرطومه من دماءِ الطير مختضب [(٢)]

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨ . جم : كثير . الأهاضب : جمع هضبة وهي الدفعة الشديدة من المطر . اللثق : الندى والبلل . الوشك : السرعة . قد وثقا : أي وثق بأنه لا يخطئها .
(٢) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١٧٧ . أمغر : لون يصبغ الساقين أيام الربيع . مختضع : مائل برأسه إلى الأرض .

ـ أهوى لها فانتحت كالطرفِ جانحةً ثم استمــر عليها وهو مختضع (١)

وقد يباغت الصقر القطاة من ناحية لا تستطيع رؤيته منها، فتراه لا يهاجمها مــن الأمام أو اليمين أو الشمال وإنما ينتظرها حتى تتجاوزه ثم ينطلق محلقاً خلفها فيفجؤها :

وي كذلك والأعداد وجهتها إذ راعها لحفيــفٍ خلْفَها فَزع (٢)

فالصقر هنا قد نجح في التسلل إليها حتى اشتد دنوه منها بدليل أنا لم تره، وإنما سمعــت (حفيف) أجنحته، ولو لم يكن شديد القرب منها لما تمكنت من سماع صوت طيرانــه . وعند هذه اللحظة يشتد طيران القطاة، ولكون الصقر يدرك أنه سيعجز عن اللحاق ــا فإنه يعمد ـ كما رأينا آنفاً ـ إلى مباغتتها، وينجح الصقر في الشطر الأول من خطته إذ يقترب من طريدته إلى حد الملامسة، لكنه يخفق في النهاية حيث تتمكن القطاة من النجاة:

ـ حتى إذا قبضت أظفاره زغباً من الذنابى لهــا أو كاد يقترب
نحَت بضربٍ كرجع العينِ أبطؤه تعلو بجؤجئها طَــوراً وتنقلب (٣)
ـ عند الذنابى لها صوت وأزملةٌ يكاد يخطفُهــا طَوراً وتهتلك
ثمَّ استمرت إلى الوادي فألجأها منه وقد طِمع الأظفار والحَنك (٤)

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٤١ . انتحت : أقبلت نحو ما تريد أو أخذت ناحية لتهرب . جانحة : منحنية من شدة إكبا ا .

(٢) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٤٠ . الأعداد: جمع عد وهو الماء الدائم غير المنقطع مثل ماء العين ومــاء البئر .

(٣) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١٧٧ . الزغب : دقاق الريش . الذنابى : الذنب . نحت : قــصدت أو هربــت . كرجع العين : كناية عن سرعتها . الجؤجؤ : الصدر .

(٤) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ١٧٤ ـ ١٧٥ . الأزملة : اختلاط الصوت . تتلك : تــسرع . الحنــك : المنقار.

ويبدو أن الصقر لم يكن هو وحده من يعلم بمضاء طيران القطاة، فالقطاة نفـسها تعلم أنه لا يطيق اللحاق ا، لذلك نجدها حال المطاردة (واثقة) من النجـاة، (طيبـة النفس) بأن رسول المنية الذي يتبعها سيعود خائباً :

ـ جونيةٌ كقَـرِي السلْمِ واثقةٌ   نفساً بما سـوف توليه وتتدع [١]

ـ لاشيءَ أجود منها وهي طيبةٌ   نفساً بما سوف ينجيها وإن لحَقاً [٢]

فالقطاة في النص الأول لا تستفرغ كل سرعتها لثقتها بالنجاة وأنه سيعجز عنها، ورغـم أنا لم تبذل إلا بعض جهدها فقد عجز المطارِد عن اللحاق ا . وكذلك هي في الـنص الآخر(طيبة نفساً) بالنجاة لا تساورها وساوس الموت، وتظل ذه السكينة حـتى (وإن لحقا) فالنصر حليفها لا محالة، لذلك كانت طيبة النفس، واثقة بالنجاة .

والعجب أن القطاة لا تنفك عنها أحاسيس الثقة بالانتصار حتى في أحلك لحظـة تقع أثناء المطاردة، إذ نرى ثقتها تظل تلازمها حتى حين تلامسها أظافر المنية :

حتى إذا قَبضت أولى أظافِرِهِ   منها وأوشك بما لم تخْشه يقَع

حث عليها بصكٍ ليس مؤتلياً   بل هو لأمثالها من مِثلِهِ يدع [٣]

---

[١] لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٤٣ . جونية : قطاة فيها سواد . القري : ماء يجمع في الحوض، يشبه سرعة القطاة بدلو مملوءة قد انقطع رشاؤها . توليه : من الطيران الذي يعجزه . تتدع : أي تبقى بعـض جهـدها فـلا تستفرغه كله .

[٢] لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٢٣٨ .

[٣] لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ . بصك : أي يضرب بجناحيه . والشطر الأخير تعبير عن عجز مثل هذا الصقر عن مثل هذه القطاة، فهو يذهب بحثاً عن غيرها .

وليست القطاة الطائر الوحيد الذي يطارده الصقر، فقد حدثنا الشعراء الجاهليون عن طير آخر يلاحقه لكنه لا يظفر منه بطائل، ليس لسرعته – كما القطاة – بل لعلـة أخرى، ونعني ذا الطائر الحبارى، وبيان ذلك أن للحبارى " خزانة بين دبرها وأمعائها لها فيها سلح رقيق لزج، فمتى ألح عليها الصقر سلحت عليه فصار كالدبق في جناحه وبقـي كالمنتوف، فعند ذلك تجتمع الحباريات عليه فينتفن ريشه كله وفي ذلـك هلاكـه " [1]. ولهذا قيل في الحبارى (سِلاحها سلاحها) [2]. وهي إنما تصنع ذلـك لـضعف الحيلـة وإطباق الفزع، ولهذا استمد الشعراء هذه الصورة فوظفوها في ذم الخصوم، فلم تـرد في الشعر الجاهلي كله إلا في سياق الهجاء فقط :

– وهم تركوك أسلح من حبارى رأت صقْـراً وأشرد من نعامِ [3]

– كأن استـه إذ أخطأته رماحنا وفات البريـت لبـده يتصبب
ذُنابى حبارى أخطأ الصقر رأسها فجادت بمكنونٍ من السلْح يثْعب [4]

*****

---

[1] ابن قتيبة، المعاني الكبير، ص ٢٩٣ . وينظر : الجاحظ، الحيوان، ٤٤٦/٥ و ٣٧٣/٦ . والقـزويني، عجائـب المخلوقات، ص ٣٦٢ .

[2] ينظر : أبو منصور الثعالبي، ثمار القلوب، ص ص ٤٨٣ – ٤٨٤ . والتمثيل والمحاضرة، تحقيق : عبـد الفتـاح محمد الحلو (بيروت : الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٨٣م) ، ص ٣٧٠ .

[3] لأوس بن غلفاء، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٨٨ .

[4] لحارثة بن أوس، ينظر : أحمد محمد عبيد، شعر قبيلة كلب حتى نهاية العصر الأموي (أبو ظبي : المجمع الثقافي، د.ط، ١٩٩٩م) ، ص ١٤٢ . اللبد : الشعر . يثعب : يتدفق . وينظر في هذا المعنى : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٣٤٤ .

وأما الصورة الثانية من صور المطاردة بين الحيوان في الشعر الجاهلي فهي صـورة العقاب في انقضاضها على عدد من الفرائس، وجميع قنائصها هي مما يدب علـى الأرض كالثعلب والذئب والغزال والأرنب . ولم تحدثنا النصوص عن مطاردة جوية بينها وبـين طائر آخر، فالطرفان في هذه الصورة أحدهما جوي وهو صاحب البطش والقوة، والآخر أرضي وهو الطرف الضعيف المنهزم .

وفرائس العقاب ا ا أشد الهيبة، لشدة بطشها، وضخامة حجمها، وهي لا توازن بالصقر في الحجم أو القوة أو الشراسة، وهذا باد في نوعية صيد كل منهما، فالـصقر لا يجاوز القطا وأنواع الحمام، أما العقاب فإنا جم على ما هو أكبر من ذلك بكثير، حتى ذكر الجاحظ أنا تنقض على الحمار الوحشي انقضاض الصخرة [(١)]، وقد ورد عن أعرابي قوله : " أما علمت أن الشدة والشجاعة والبأس والقوة من الحيوان في ثلاثة أصنـاف : العقـاب في الهـواء و ... " [(٢)]. ولأجل ما شهرت به من الشراسة والهيبة كانت تقـع من نفوس البشر موقعاً رفيعاً لما يتمثل فيها من أمارات السيادة والسيطرة، وكذا لما تختص به من القهر والغلبة على كل ما يرفرف في الجو، فضلاً عما تبثه من الرعب بين حيـوان الأرض . روي أنه قيل لبشر أخي بشار : " لو خيرك الله أن تكون شيئاً من الحيـوان أي

---

(١) الحيوان، ٥١٢/٥ .

(٢) المصدر السابق، ١٦٠/٢ .

شيء كنت تتمنى أن تكون ؟ قال : عقاب . قيل : ولم تمنيت ذلك ؟ قال : لأنا تبيـت حيث لا ينالها سبع ذو أربع، وتحيد عنها سباع الطير " [١] .

وللعقاب من سرعة الانقضاض ومضاء الطيران ما ليس لغيرها من سباع الطـير، وهذا مطلب تستوجبه عملية الصيد، خاصة أن أهداف العقاب أهداف أرضية، فما يعدو على الأرض قد يختبئ بين الصخور أو تجاويف الجبال، في حين أن ما يطير في الجو لا يجد ما يستتر به عن مطارده . ولهذا كانت العقاب جم على هدفها بمنتهى السرعة قبـل أن يتمكن من الهرب أو الاختباء، فكانت سرعة انطلاقها شبيهة بسرعة الدلو المملوءة حـال انفلا ا :

كأ ا حين فاض الماءُ واحتفَلت   صقْعاءُ لاح ا بالسـرحةِ الذيب
صبت عليه وما تنصب من أممٍ   إن الشقاءَ على الأشقين مصبوب
كالدلْو بتـت عراهاَ وهي مثقلةٌ   وخا ـا وذم منهـا وتكـريب [٢]

لقد جعل الشاعر الدلو ـ المشبهة بالعقاب ـ (مثقلة) ليتأكد هويها بأقـصى سـرعة بسبب ما تحمله من الماء . ثم زاد المعنى بياناً عبر الإشارة إلى أن ما انقطع من هذه الدلو لم يكن الحبال ـ التي هي الأوزام ـ فحسب، بل انقطعت كذلك الخيوط التي تـسندها في حمل الدلو، وهو ما عبر عنه بالتكريب . واشتمال الدلو على الأوزام والتكريب إشارة إلى أن هذه الدلو ليست مما ألفه الناس من الدلاء، بل هي دلو ضخمة رحبة الجـوف تتـسع

---

[١] الجاحظ، الحيوان، ٣٧/٧ .

[٢] لامرئ القيس، ديوانه، ص ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧ . كأنا : يريد فرسه . فاض الماء : أي عرقـت . احتفلـت : اجتهدت في العدو . الصقعاء : العقاب سميت بذلك لبياض في أعلى رأسها . السرحة : الشجرة الضخمة . الأمم : القرب .

لحمل الكثير من الماء، الأمر الذي يجعل وزنها عند امتلائها بالغ الثقل، فإذا بترت حبالهـا وهي كذلك كان مرها نحو الأرض يسبق الطرف لسرعته . ثم تأمل اللفظ الـذي جلبـه الشاعر للتعبير عن هجوم العقاب على الذئب وهو قوله : (صبت) المشتق من الانصباب أي الانحدار من أعلى إلى أسفل، ومعلوم أن الشيء حين يكون منحدراً (منصباً) فإنـه يكون أمضى سرعة مما يتحرك على أرض مستوية، فاللفظ في أصل معناه دال على المضاء . وهناك معنى آخر يكشف عن قوة هجوم العقاب يمكن استجلاؤه من طبيعـة الـشيء المنصب، وهو أن ما ينصب من الأعلى إلى الأدنى يكون ماضياً بشدة واندفاع فلا يبالي بما في طريقه . وكذلك فإن صورة الانصباب تجلي شدة تصميم العقاب على بلوغ غايتـها، كما أن الماء المنصب يظل مندفعاً بشدة وغزارة حتى يبلغ منتهاه عند مصبه، وحينئذ يمشي بخفة وهدوء . ويضاف لذلك من معاني (الانصباب) الكاشفة عن قوة هجوم العقاب أن إيقاع العذاب الشديد يعبر عنه باللفظ الذي نعت به انطلاق العقاب على الذئب، قال الله تعالى : " فصب عليهم ربك سوط عذاب " [١].

وكانت سرعة العقاب في الانقضاض على الصيد تستثير في الفريسة غاية السرعة، نلفي هذا بادياً في صورة المطاردة السابقة بين العقاب والذئب :

ويلُمها من هـواءِ الجو طالبةً   ولا كهذا الذي في الأرض مطلوب
كالبرق والريح شداً منهما عجباً   ما في اجتهادٍ عن الإسراع تغبيب [٢]

---

[١] الفجر : ١٣ .

[٢] لامرئ القيس، ديوانه، ص ص ٢٢٧ ـ ٢٨٨ . تغبيب : أي لم يبقيا بقية من الجهد والسرعة .

وكأن الشاعر يستثير فطنة القارئ لمعرفة نتيجة هذه المطاردة قبل أن يفصح عنها، وذلك عبر إشارته اللامحة التي يشبه فيها سرعة العقاب بالبرق، وسرعة الذئب بالريح، ولا ريب أن البرق أمضى من الريح، وهذا ما كان، فقد استطاعت العقاب إدراك الذئب لكن النتيجة لم تكن كما تأمل، فحرصها على القتل يقابله من الذئب حرص على الحياة أشد وآكد، ما يجعله يدافع عن حياته، لكنه دفاع الضعيف الذي لا يملك سوى الهرب والاختفاء:

فأدركته فنالته مخالبها فانسل من تحتِها والدف منقوب
يلوذُ بالصخرِ منها بعد ما فترت منها ومنه على العقْبِ الشآبيب
ثم **استغاثَ بدحلٍ وهي تعفره وباللسان وبالشدقين تتريب** [(١)]

فالعقاب نجحت في البداية فمخالبها قد (نالته)، وانسلاله كان (من تحتها)، وأثرها على جسده كان جلياً لأنه لم يتخلص من تحتها سالماً، بل خرج (والدف منقوب) فهرب حتى عثر على (دحل) لاذ به من العقاب فنجا .

وآخر مشهد في هذه اللوحة يجلي مدى تصميم العقاب على عزمها في الافتراس، كما يظهر قدر الاضطراب في نفس الذئب بعد أن وقف على شفير الفناء :

فظل منجحراً منها يراقبها ويرقب العيش إن العيش محبوب [(٢)]

فالظاهر من هذا النص أن العقاب لم تغادر الدحل ساعة اختباء الذئب فيه، بل ظلت تطوف حوله، وتحدد بصرها في جوفه، وتضربه بمنقارها، يدل على هذا معنى الفعل (ظل)

---

(١) يتبع النص السابق، ص ٢٢٨ . الدف : الجنب . يلوذ : يلجأ . العقب : جري بعد جري . الشآبيب : جمع شؤبوب، وهو الدفعة من المطر شبه ا شدة سرعتها وتتابعها .
(٢) لامرئ القيس، ديوانه، ص ٢٢٩ .

الدال على الاستمرار . ويأتي الفعل المضارع (يراقبها) ليؤكد أن الزمن الـذي قـضته العقاب تنتظر خروج الذئب كان زمناً طويلاً بدلالة صيغة المضارعة الدالة على التجـدد والاستمرار . وحين نتأمل لفظ (منجحراً) نجده غاصاً بأحاسيس الذعر التي ترهق الذئب مما يحل به . ثم قف عند قوله في حال الذئب وأمواج الموت تصطدم بمـدخل الـدحل : (ويرقب العيش إن العيش محبوب) لترى قدر التعلق بالحياة والشغف ا، حيث أمـسى يرقب الموت ـ المتمثل في العقاب ـ بعين، ويرقب بعينه الأخرى الحياة النابضة بالحريـة خلف سياج الموت المضروب على محيط الدحل .

وحيث رأينا القطاة ـ طريدة الصقر في الصورة الأولى ـ تفلح غالباً في الهـرب، فإن طرائد العقاب قل أن تنجو، وإن كان وأفلحت فليس بفضل جهد الطريدة بل لعارض يحول بين العقاب وبين ما تشتهي، كما رأينا الدحل في المشهد السابق . وقد يزداد حـظ العقاب سوءاً إلى حد ألا تشعر الطريدة بأن العقاب في الطريق إليها لأن عارضاً يقـف في طريقها عند بداية الهجوم فيحول بينها وبين مواصلته، وهذه الحيلولة ليست حيلولة سلمية ينجو فيها كلا الطرفين، بل يعلق فيها المعتدي بحبل الموت الذي يحمله :

ولله فتخـاءُ الجناحيـنِ لِقْـوةٌ   توسـد فرخيـها لحوم الأرانبِ
فخاتت غـزالاً جاثماً بصرت به   لدى سلَماتٍ عنـد أدماءَ ساربِ
فمرت على ريدٍ فأعنت بعضها   فخرت على الرجلينِ أخيب خائبِ

بمتلفةٍ فقــرٍ كــأن جناحــها إذا ضنت في الجــو مخراق لاعبٍ [(١)]

فهذه العقاب بارعة في القنص، قل أن تنجو منها طريدة، ينعم فرخاها بــأرخى عــيش، بدليل أن الطعام فاض عن احتياجهما حتى صار وساداً لهما . ثم إن في (الأرانــب) دون غيرها من أنواع الطرائد إشارة دالة على مهارة هذه العقاب، لأن الأرنب من أشد طرائد العقاب سرعة، وأكثرها مراوغة، فقدرة العقاب على السيطرة عليها لحد (توسيد فرخيها) من لحمها، دليل على علو كعبها في الانقضاض على القنائص . وإذا كانت العقاب ــذه المهارة في التقاط الأرانب فإنا على هذا الغزال أقدر، وجعله الشاعر (جاثمــاً) لتكــون عملية اقتناصه أهون مما لو كان يقظاً متنبهاً، لكن جثومه هذا يستلزم من العقاب مضاعفة سرعتها قبل أن يفطن، فجدت في طيرانا لدرجة لم تستطع معها السيطرة علــى نفــسها فاصطدمت بحرف جبل أتلف جناحها فأهلكها .

أما حين يكتب للعقاب النصر فإنا تكون في غاية العنف في قتل قنيصتها، حيــث تبطش ا بطشاً شديداً، وتبالغ في خدشها وتمزيقها حتى تفارق الحياة :

فأبصرت ثعلباً من ساعةٍ ودونه سبســب جديــب
فأدركتــه فطــرحتــه والصيد من تحتِها مكروب
فرنحتــه ووضــعــته فكــدحت وجهه الجَبوب

---

(١) لصخر الغي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذلين، ص ص ٢٥٠-٢٥٢ . فتخاء الجناحين : أي استرخاؤهما ولينهما . لقوة : عقاب . خاتت : انقضت . سلمات : شجرات . أدماء : ظبية . سارب : سارحة تطلب المرعى. ريد : هو الحرف يندر من الجبل . أعنت بعضها : كسر جناحها فخرت . وينظر في هذا المعنى : المصدر نفــسه، ص ١٢٠٥ لأبي خراش الهذلي .

يضغـو ومخلبها في **دفهِ   لا بـد حيزومـه منقوب** (١)

حين نتتبع هذه الأفعال المتلاحقة نلفي كل فعل يصور فصلاً من الحدث، فالعقـاب أولاً (أدركته) ثم (طرحته)، وهذا دليل خبر ا، فهي تريد أولاً شل حركته لئلا يقدر علـى الهرب، وهذا لا يتم إلا برفع قوائمه عن الأرض . ثم لما تم لها ذلك شرعت تفتك به بـلا رحمة، فأخذت ترفعه فتهوي به على الأرض الصلبة لينكسر كل عضو فيه . ولا يخفى أن عنصر التضعيف الذي اشتملت عليه كافة الأفعال يسهم في تعميق المعنى وتأكيد العنـف والشراسة . وأمام هذا البطش لا تظهر للثعلب أية محاولة للمقاومة، فالعقاب تخدش وتمزق وهو تحتها فاقد الإرادة، لا يملك سوى أن (يضغو)، والعقاب تواصل صب العذاب عليه فقد غرزت (مخلبها في دفه) تنتظر خروج روحه .

* * * * *

لقد كان الشعراء في نصوصهم السابقة شاخصين بأبصارهم نحو السماء في مشاهد الصورة الأولى التي تصور المطاردة الجوية بين الصقر والقطاة، ثم صاروا يحطون أبـصارهم نحو الأرض تارة، ويصوبونا نحو السماء تارة أخرى في مشاهد الصورة الثانية التي تسجل المطاردة بين العقاب وأنواع من القنائص . أما في هذا الجزء من مشاهد المطاردة فتظـل

---

(١) لعبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ص ١٩ ـ ٢٠ . السبسب : الأرض المستوية أو القفر من الأرض . جـديب : لا نبت فيها ولا شجر . كدحت : جرحت . الجبوب : الحجارة أو الأرض الصلبة . يـضغو : يـصيح . الـدف : الجنب. الحيزوم : الصدر . وينظر في هذا المعنى : دريد بن الصمة، ديوانه، ص٥٠ .

الأبصار تتابع ما يجرى على الأرض من صراع بين طرفين أحدهما الثور الوحشي أو البقرة الوحشية، والثاني كلاب الصيد .

وحيث إن طرفي الصراع أرضيان لا سماويان، فإن المطاردة كانت تدور أحداثها قريباً من عيني الشاعر، ما هيأ له الإحاطة بأشكال من الألوان والصور لم تكن متاحة له في مشاهد الصورتين السابقتين، ولذلك كانت نصوص هذه الصورة الثالثة مختصة بكونها محيطة بالظاهر والباطن، فهي تنعت الحدث ظاهرياً فتصف الهرب والقتال، كما تتيح الإطلاع على باطن الحدث عبر كشفها عما يعتلج في الجانب النفسي لطرفي المطاردة . ومما ساعد على ذلك أن الكلاب مستأنسة في الأصل لدى القانص، وهذه الصحبة جعلته عالماً بسلوكها، مطلعاً على ما يمور في نفسيا ا . وكان القانص يستثمر مدركاته هذه في إنجاح عمليه القنص، ومن ذلك علمه بأن الكلاب لا تطاوعه للخروج للطرد إن كانت مستغنية عن الطعام، وإن أكرهها فإنها لا تجتهد في اللحاق بالطريدة، وقد قيل : إن الكلب لا يصيد كارهاً ولا يتبع حين يشبع [1]. ولهذا فإن الكلاب إذا عزم على الصيد أمسك الطعام عن كلابه أياماً، حينئذ تمسي حريصة على الطلب، مستبسلة في النزال . وننبه إلى أن القانص لم يكن يخشى على كلابه سوءاً من سياسة التجويع هذه لعلمه بطول صبرها وشدة تحملها، وهو ما يؤكده علماء سلوك الحيوان بقولهم : " إن الكلب مكيف للبقاء لفترات طويلة بدون غذاء، ويمكن للكلب البالغ الصحيح أن يظل أسبوعاً على الأقل

---

(١) ينظر : الثعالبي، التمثيل والمحاضرة، ص ٣٥٣ .

بدون غذاء أو ماء دون أن يصاب بضرر جدي " [١]. ولهذا وظف القناص هذه المعرفة فلم يخرجوا بكلابهم إلا مجوعة :

ـ فصبحتــه كلاب شدها خطِــف وقانــص لا ترى في فعــلهِ خــرقَا
زرق العيون طواها حسن صنعتهِ مجوعــات كمــا تطــوي الخِرقا [٢]
ـ فصبحــه عند الشــروق غُديةً كلاب ابن مر أو كلاب ابن سِنبِس
مغــرثةً زرقــاً كــأن عيــونها من الذمــر والإيحاءِ نوار عِضرِس [٣]

ولعل خطة التجويع تلك كانت نابعة من إدراك القناص مدى التفاوت في القــوة بين كلابهم وما يشلونها عليه، وأن الكلاب سترهب الإقدام على بقرة أو ثــور يفوقهــا حجماً، وقد انتصب على رأسه أو رأسها روق حاد نافذ الطعنة، ولــذلك أراد القنــاص كسر هذا الحاجز فذهبوا إلى تجويعها لتشتد عليها حاجة الغذاء فتتحطم مخاوفها . وبــين مشاهد الصراع في الشعر الجاهلي ما يؤكد هذا الرأي، حيث يظهر من النصوص أن الثور ـ وكذا البقرة ـ حين يتنبه إلى الكلاب قاصدة نحوه لم يكن يفزع فزعاً شديداً، صحيح أنه كان يهرب ولكنه هروب إعراض عن قتال لا يعجز عن خوضه، لأنه يدرك ضــخامة جسده وقوة قرنيه مقارنة بمهاجميه . وهذه المعرفة من الحيوان بإمكاناته أمر لمسه الجــاحظ عبر المتابعة فقرره بقوله : " لا يخفى على كل سبع ضعفه وتجلده وقوته، وكذلك البهيمة

---

[١] جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ١٢٣ .

[٢] لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٤٦-٤٧ . شدها : عدوها . خطف : سريع . خرقاً : نزقاً وعجلة . كما تطوي الخرقا : أي هي منطوية من الهزال كطي الخرق .

[٣] لامرئ القيس، ديوانه، ص ١٠٣ . ابن مر وابن سنبس : صائدان معروفان من طيئ . مغرثة : مجوعة . الذمر : زجرها وإغراؤها بالصيد . الإيحاء : أن يشار لها إلى الشيء فتقصده . العضرس : شجر أحمر النور .

الوحشية لا يخفى عليها مقدار قوة بدنا وسلاحها، ولا مقدار عدوها في الكر والفر، وعلى مقدار هذه الطبقات تظهر أعمالها " [١]. وهذا الملمح باد فيما نحن بصدده، إذ يبدو الثور حين مطاردة الكلاب إياه غير مشتد في الهرب لثقته بنفسه، في حين تبدو الكلاب عادية خلفه عدو الخائف الوجل خشية أن يقف فجأة فينحو عليها بقرنيه :

فرآهن ولما يستبن   وكلاب الصيدِ فيهن جشع
فتراهن على مهلته   يختلين الأرض والشاةُ يلع
دانياتٍ ما تلبسن بهِ   واثقاتٍ بدماءٍ إنْ رجع [٢]

فرغم ما في الكلاب من الحرص والجشع المنبئ عن شدة ما يمضها من الجوع، فإن الثور لم يجد في العدو، بل كان يجرى (على مهلته) والكلاب (يختلين الأرض)، فلما صارت قريبة منه أدركها الخوف، وهي لا يخفى عليها ـ كما قال الجاحظ ـ مقدار قوة بدنا مقارنة به . ولعل (جشع) الكلاب في بداية الطرد الذي تحول إلى رهبة وحذر متعلق بمدى وضوح الرؤية البصرية حسب البعد المكاني عن الشيء المرئي الذي يزداد وضوحاً كلما دنت منه العين، حتى إذا بلغته تجلت كافة تفاصيله، وهذا ما كان من الكلاب عند شروعها في الطرد حتى بلوغها منتهاه، حيث تحول الثور في عيونا من جرم صغير إلى جسد مهيب ينتصب فوقه روق نافذ الطعنة، وعند هذا التحول البصري انقلب اندفاع الكلاب إلى حذر،فامتزجت حاجة الغذاء لديها برغبة البقاء، فباتت تمسكها هذه وتدفعها تلك.

---

[١] الحيوان، ٤٠٨/٦ .

[٢] لسويد بن أبي كاهل اليشكري، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ص ١٩٦ ـ ١٩٧ . يختلين : يقطعن . الشاة : الثور . يلع : لا يجد في عدوه . ما تلبسن به : قاربنه ولم يخالطنه .

والعجيب أن الثور يبقى متحلياً برباطة جأشه حتى لو فاجأته الكلاب، حيث يعدو قليلاً ثم يثبت فيميل عليها بسنان الموت يشج به ما والاه من نحورها وجنو ا، وعند هذه اللحظة يتحول المطرود طارداً، والهارب منتصراً :

ففاجأته ولم يرهــب فُجاءتها غُضف نواحلُ في أعناقِها القِدد
فأزعجتــه فأجلــى ثم كر لها حامي الحقيقةِ يحمي لحمه نجِد
فمارستــه قليــلاً ثم غادرها مجرب الطعن فَتــالٌ لها جسد (١)

ويبدو أن طريدة الكلاب كانت خشيتها نابعة من إدراك القانص إياها، فهر ا من الكلاب هو في حقيقته هرب من القانص ذو النبال المرهفة، لذا تبادر أولاً إلى الهرب لتبتعد عن محيط السهام إلى بقعة نائية، وحين تطمئن إلى بعد المسافة التي اجتاز ا تشعر بأ‍نا قد بلغت مأمنها فتنعطف على الكلاب تخيط أجسادها بإبرة الموت، وهذا ما يبدو جليــاً في موقف هذه البقرة في مطاردة الكلاب إياها :

تبذ الأُلى يأتينهــا من ورائِها وإنْ تتقدمها السوابق تصطَدِ
فأنقذَها من غمرةِ الموتِ أ ا رأت أ ا إن تنظُر النبلَ تقصدِ
نجــاءٌ مجد ليس فيــه وتيرةٌ وتذبيبها عنها بأسحم مِذْودِ
كأن دماءَ المؤسداتِ بنحرِها أطِبةُ صِرفٍ في قضيمٍ مسردِ (٢)

---

(١) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ص ٩٧ ـ ٩٨ . غضف : جمع أغضف وهو الكلب المسترخي الأذن . القدد : جمع قد وهو السير . أجلى : أسرع بعض الإسراع . الحقيقة : ما يلزم الرجل الدفاع عنه . النجد : الـشجاع ذو البأس يريد الثور . فتال : مراوغ مخادع . الجسد : الدم اليابس .

(٢) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٢٢٩-٢٣١ . تبذ : تسبق وتغلب . السوابق : ماسبق مـن الكـلاب . النبل: أي أصحاب النبل . تقصد : تقتل . النجاء : السرعة . الأسحم : القرن الأسود . مذود : مدافع عن نفسه . المؤسدات : كلاب الصيد . الأطبة : السيور . الصرف : صبغ أحمر . القضيم : الجلد الأبيض . مسرد : التـسريد الخرز في الأديم .

فهذه البقرة باشرت العدو حين هاجمتها الكلاب لتنأى بنفسها عن أصحاب النبل، وحين تتأمل البيت الثاني المعبر عن خطتها تجد الشاعر خبيراً بسلوكها وما يدور في نفسها في مثل هذه المواقف، فقد أدرك أنها (رأت) الابتعاد أولاً عن الرماة خوفاً من نبـالهم، ثم الميـل على الكلاب بعد أن قطعت م مسافة كافية . والشاعر قد عبر عن خطة البقرة هذه عبر الفعل (رأت) وهو فعل يراد به الرؤية القلبية لا البصرية، وهذا يعني أنها قامت بالتخطيط والنظر في أعطاف الأمور ثم (رأت) أن الأسلم لحيا ا أن تبتعد عما لا يمكـن مدافعتـه وهو سهام القانص إلى موضع قصي يمكنها فيه ذب الكلاب عنها بروقيها . وتتأكد هذه الرؤية لدى البقرة حين نقف عند قول الشاعر : (وإن تتقدمها السوابق تـصطد) أي أن الكلاب إن استطاعت أن تحد البقرة من أمامها أعاقتها ذا عن مواصلة التقدم فيـتمكن صاحب السهام من الوصول إليها. ودليل ذلك أن الشاعر لم يقل : إن تتقدمها الـسوابق (تفترس) أو (لك) أو غير ذلك مما يمكن نسبته إلى الكلاب، بل قال : (تـصطد) وهو فعل يغلب على الظن أن المعني به القانص، لأن فعل الإهلاك المنسجم مـع طبيعـة الكلاب هو الافتراس . ويقوي هذا الظن أن الفعل جاء بصيغة البناء للمجهـول، ولـو كانت الكلاب هي المعنية لم يصح بناؤه للمجهول مع حضورها .

ومما يلفت النظر تعبير الشاعر عن انتصار البقرة بصورة تشبيهية ذات صبغة جمالية رغم كونه يصف قتلاً ودماء، حيث شبه دماء الكلاب بنحر البقرة بسيور حمر قدُ ضربت على جلد أبيض مخرز مطرز . فما الذي دعا الشاعر إلى ربط صورة الدماء والموت بصورة

أبعد ما تكون عنه تحمل معاني الجمال والثراء ؟ إن الشاعر يريد أن يوضح انعكاس منظر تلك الدماء في نفس البقرة لا في نفس المتلقي، فالمنتصر دائماً مزهو بانتـصاره، لا يهمـه الدماء التي سالت بسببه، ولا الأرواح التي أزهقت من أجله، لأنه يرى ذلك الموت حياة له وترسيخاً لبقائه، ومن هنا كانت دماء الكلاب تمد حياة البقرة بالرسوخ والثبات، ولذلك كانت حمرتها في نحرها حلية وجمالاً لها، ومعلوم أن التجمل من خصائص الأحياء، ودليل على الانغماس في الحياة والعب من نعيمها [1].

وهناك نقطة تتقاطع عندها جميع مشاهد المطاردة بين الكلاب والثـور أو البقـرة، وهي أن القتال لا يبدأ ساعة المواجهة، بل يسبقه هرب من قبل الثور أو البقرة، فترى الثور يعدو والكلاب تلحقه، وقد يشتد في عدوه حتى يتصبب العرق من جسده :

فلمـا أنْ دنَـونَ لكاذَتيهِ وأسهـلَ من مغابِنِهِ المسيح
فليـلاً ذادهـن بصعدتيهِ بسحماوينِ ليطُهما صحيح [2]

وربما امتدت هذه المطاردة زمناً يملأ ما بين الغداة إلى العشي، ولاشك أن هـذا الوقـت الممتد ينبئ عن إصرار الكلاب ونشاطها من جانب، وقوة الثور وشدة تشبثه بالحياة :

---

[1] وللاستزادة حول تشبيه مشاهد الموت والدماء بصورة من صميم الحياة، ينظر : بشر بن أبي خازم، ديوانـه، ص ١٤٦حيث جعل روق الثور الذي سقاه من دماء الكلاب حلية تزين رأسه . والأعشى، ديوانه، ص ٣٣٣ فقد شبه هنا شك الثور أجساد الكلاب بروقه بشك صائد الجراد صيده في عود نظمها فيه للاستمتاع بأكله.والشمـشاطي، الأنوار ومحاسن الأشعار، تحقيق : السيد محمد يوسف (الكويت : وزارة الإعلام، سلسلة التراث العـربي، (١٩)، د.ط، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م) ، ٢/١٠٤ـ١٠٥ لزهير بن مسعود، حيث شبه الدم في قرن الثور بالخضاب .

[2] لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٩٤ . الكاذة : لحم مؤخر الفخذ . المغابن : بواطن الأفخاذ ومعاطف الجلـد . أسهل : سال ونزل . المسيح : العرق . ذادهن : دفعهن . بصعديته : بقرنيه . بسحماوين : أي بقرنين أسـودين . الليط : قشر القصب والقناة وكل شيء كانت له صلابة ومتانة .

فصبحه عند الشـروق غُديةً كلاب الفتى البكري عوفِ بن أرقما
فأطلـق عن مجنـو ا فاتبعنه كما هيج السامي المعسلُ خشرما
لَدنْ غُدوةٍ حتى أتى الليلُ دونه وجشـم صبراً روقَـه فتجشما [(١)]

وكأن الشاعر هنا يريد دفع ما قد يتوهم من أن هذا الزمن الذي استغرقته المطاردة مبالغة خارجة عن الحقيقة، فأتى بما يستعين به على رد هذا الوهم، فرأيناه يصرح باسم القانص (عوف بن أرقما) ولا نظن أنه أتى به إكمالاً للقافية، بل الراجح أنه من أكثر أصحاب الصيد شهرة وأعلاهم كعباً، وما دام كذلك فلابد أن تكون كلابه من أنشط الكـلاب وأضراها، ويؤكد الشاعر ذلك عبر الصورة التشبيهية التي مثل لانطلاقها على الثور بالنحل النافر من خليته بعد أن هيجه المشتار، فالشاعر يريد عبر هذا التشبيه التأكيد على شـدة الكلاب ونشاطها، كما يروم التنبيه إلى أمر آخر، وهو أن صفة النشاط مقتسمة بين كافة الكلاب، كما أن أفراد النحل في الخلية يتقاسمون العمل بجهد وإتقان . وثمة إشارة أخـيرة تؤكد ما سبق، وهي أن الشاعر حين أراد الإعلام بقدوم الليل الذي كان حداً توقفت عنه المطاردة فتحولت إلى قتال، قال : (حتى أتى الليل دونه) أي الثور، ولم يشر إلى الكلاب فيقول : (دونا) فكأن الظلمة كانت مؤثرة على الثور وحده، وبسببه توقف عن العدو، أما الكلاب فلم يكن الليل نهاية لنشاطها، فهي ماضية لا تشتكي رهقاً ولا تحبسها ظلمة .

---

(١) للأعشى، ديوانه، ص ٣٣١ . غدية : تصغير غدوة وهي ما بين الفجر وطلوع الشمس . مجنو ا . أي كلابـه التي يقودها إلى جانب دابته . السامي : الذي يسمو في الجبل . المعسل : الذي يجمع العسل . الخـشرم : جماعـة النحل والزنابير .

ولا شك أن لطول المطاردة إرهاق يحسه الطارد والمطارد، وقد حدثنا الشعراء عما نال الثور خاصة من المشقة حتى لم تعد قوائمه قادرة على حمله، فيتوقف عن العدو ويلتفت إلى الكلاب ليدفعها عن نفسه :

فانصاع لا يأتلي شداً بخذْرفةٍ ترى له من يقينِ الخوفِ إهذابا
لأياً يجاهدها لا تأتلي طلباً حتى إذا عقلُه بعد الونى ثابا
فكر ذو حربةٍ تحمي مقاتلَه إذا نحا لكُلاها روقَه صابا (١)

وقد لا يكون الإرهاق هو سبب تحول المطاردة إلى قتال، بل لشيء آخر يجعل النزال هو الخيار الوحيد حين توصد منافذ الهرب، فنحن نعلم ضخامة حجم الثور مقارنة بالكلاب، هذا التفاوت الخلقي يرجح كفة الكلاب في المطاردة فيجعلها تدنو من الثور فتبيت تنهشه وتؤذيه، عند هذه النقطة لا تعود لمواصلة الهرب أية جدوى، فلا بد على الثور من تحويل مسار الدفاع عن حياته من اتقاء الموت إلى مواجهته :

فلما أن دنونَ لـه تأيا ولولا بأوه لجرى طِماحا
فأنحى حد معتدلٍ طريرٍ يشك به الترائب والصفاحا
فغادرهن منعفِراً زهيقاً وآخر مثبتاً يشكو الجراحا (٢)

وكما رأينا قرني الثور في نص سابق (حربة) ورأيناهما في النص السابق (معتدل طرير) نراهما أيضاً في هذا النص معبراً عنهما بالنعت لا بالتسمية :

حتى إذا قال نالته سوابقُها غُضف جواهلُ في أشعارِها زبب

---

(١) للأعشى، ديوانه، ص ٣٩٩ . انصاع : مضى مسرعاً . الخذرفة والإهذاب : السرعة . لاتأتلي : لا تبطئ . ثاب: رجع . ذو حربة : أي الثور، وحربته : قرنه . نحا . قصد . صاب : أصاب ولم يخطئ .

(٢) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٢١٦ . تأيا : تعمد وقصد . البأو : الكبر . طرير : حاد . الصفحة : الجنب . زهيقاً : ميتاً . مثبتاً : أي أصابته الطعنة .

أنحى عليهن طعناً في **جواشِنِها** **بمستقيمـين في رأسيهما ذَرِب**
فانصعن عنه وعن **نجلاءِ أثبتها** **منه بنافـذةٍ نجـلاءَ تنثقـب** (١)

فالشعراء غالباً لا يشيرون إلى الروق صراحة، بل يميلون إلى نعته بنعوت السلاح لتتـداعى إلى الذهن مشاهد الحرب والأشلاء، لأن هذا هو ما ينسجم مع ساعة القتال التي يخوضها الثور، ولو نص الشعراء على الروق باسمه لما تداعت هذه المعاني في الذهن، ولربما امتزجت صفات الروق الجمالية بمشهد الطعن والدماء فأدى إلى تنافر ذهني يشوه الصورة ويكـسر انسجامها، وينـزع عنها معاني الطعن والقتل .

ومما يلحظ من عامة النصوص أن الثور حين ينعطف إلى الكلاب ليقتلها لا يكون أمامه إلا السوابق منها فقط، أي أنا لا تكون كلها مجتمعة خلفه، لأن المسافة التي تقطعها تؤدي إلى تفاو ا في اللحاق به حسب نشاطها أولاً، وكذا علـى قـدر جرأ ـا علـى مواجهته، وربما كان الثور عالماً بطبيعة الكلاب هذه فعمد إلى الهرب أولاً ليتفرق جمعها ثم ينحو عليها بقرنه . وهذا السلوك من الثور دليل دراية بفنون القتال وطبيعة الأعداء، فقد علمته مواقفه السابقة أن العدو حين يكون مجتمعاً يمسى في غاية الخطر لما يكون بين أفراده من التآزر، أما حين يتشتت أعضاؤه فإنه ينكشف فيسهل الإجهاز عليه . ويؤيد الأنباري هذا بقوله عن كلاب الصيد إنا : " إذا لقيت الثور فرادى لم تقو وقتلها واحـداً بعـد

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ٣٠٧ . قال : أي ظن، ويريد القانص . الغضف : المسترخية الأذان . زبب : قصر . جواشنها : صدورها . بمستقيمين : أي قرنين مستويين . ذرب : تحديد . فانصعن : أي رجعت الكلاب عن الثور. القعصاء : الطعنة التي تصرع صاحبها في مكانه . بنافذة : أي تنفذ إلى الجوف . تنثقب : تسيل دماً .

واحد، وإذا اجتمعت أعان بعضها بعضاً " [(١)]. ولهذا تجد طعنة الثور تقع أول ما تقع في جسد السوابق من الكلاب :

ـ حتى إذا ظن قرنَ الشمس غالبةً وخاف من جانبيهِ النهز والرهقا
كـر ففـرج أولاهـا بنافـذةٍ نجلاءَ تتبـع روقيهِ دماً دفـقا [(٢)]
ـ حتى إذا قلـت : نالتـه أوائلُها ولو يشـاءُ لنجـته المثـابـير
كـر عليها ولم يفشـلْ يهارشها كأنـه بتـواليـهن مسـرور
فشكـها بذلـيق حـده سلِب كأنه حـين يعلـوهن موتـور [(٣)]

فالثور في النص الأول أنفذ طعنته في (أولاها) وهو كذلك في النص الآخر حيث عمد إلى (أوائلها) فأجهز عليها، والشاعر يؤكد أن الكلاب كانت متفرقة تصل إليه تباعاً بقوله : (كأنه بتواليهن مسرور) فهذا دليل أننا حال انعطافه عليها لم تكن مجتمعة . ويبدو أن من عادة الثور عنف الطعن بالكلاب، فهو في النص الأول يطعن أول المعتدين طعنة لا تجرح الجلد فحسب، بل تنفذ إلى عمق الجوف لقوتها . وفي النص الآخر يبدو أن الشاعر شاهد من حدة قتال الثور قدراً لا يمكن وصفه، فأحال المتلقي على صورة يمكنه تخيلها وربما الإحساس بها وهي صورة الموتور حال قدرته حين يظفر بواتره، حيث يصب عليه أقسى العذاب بلا رأفة، وكل ما يمر بالذهن من أصناف الضرب وأشكال القتل تستوعبه صورة الموتور التي جعل الثور في طعنه الكلاب مشبهاً بها .

---

(١) شرح المفضليات، ص ٨٧٢ .

(٢) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٤٧ - ٤٨ . النهز : الجذب، أي أن تجذبه الكلاب بأفواهها . الرهق : الإدراك . نافذة : أي طعنة تنفذ إلى الجوف . نجلاء : واسعة . دفقا : متدفقاً .

(٣) لأوس بن حجر، ديوانه، ص ٤٣ . المثابير : من المثابرة . لم يفشل : لم يفتر . يهارشها : يناوشها . الذليق : الحاد . سلب :خفيف رشيق .

وفي اجتماع الكلاب على الثور خطر يتهدد حياته، أما حين يلقاها أشـتاتاً فإنـه يخوض القتال معها بثبات، وشاهد هذا أننا رأينا الثور في آخر نص يطعن الكلاب برسوخ ورباطة جأش، وجاوز ذلك حتى غدا (كأنه بتواليهن مسرور) !! والأمر نفسه نلفيه في مشهدٍ لبقرة وحشية هربت من الكلاب حتى إذا تفرق جمعها نحت على أوائلها بلا رهبة تدافع عن نفسها بثبات وعزيمة، وكانت قبل ذلك خائفة فزعة لكون الكلاب تتبعهـا في مجموعة متماسكة :

لاقت أخا قَنَـصٍ يسعـى بأكلُبِهِ   شثْن البنـان لديه أكلُـب جسر
ولـت فأدركـها أولى سوابقُـها   فأقبلـت مـا بهـا روع ولا بهـر
فقاتلت في ظِلال الروعِ واعتكرت   إن المحامي بعـد الـروعِ يعتكر (١)

وإنه ليشهد للشاعر الجاهلي بالدقة في التمييز بين أنواع المقاتلين مـن الحيـوان، والقدرة على سماع خشخشة مشاعرهم حال القتال، ونستطيع العثور على ملامح هـذه الموهبة لدى الشعراء في وصفهم كلاً من الثور والبقرة وقت الصدام مع الكلاب، حيـث يتبين أن الشعراء كانوا يرون البقرة أقل شجاعة من الثور، وأضـعف قلبـاً، لأن الثـور ـ حسب النصوص السابقة ـ حين يثبت للصراع يكون في نهاية الصمود والثقة بالنصر، في حين أن البقرة تكون مضطربة مذعورة تساورها أحاسيس الموت :

حتى إذا يئس الرماةُ وأرسلوا   غُضفاً دواجن قافلاً أعصامها
فلحقن واعتكرت لها مدريةٌ   كالسمهـريةِ حـدها وتمامها

---

(١) للبيد ربيعة، ديوانه، ص ٦٩ . شثن البنان : قصير الأصابع غليظها . جسر : جسورة ماضية . في ظلال الروع : ما أظلها من الفزع . اعتكرت : رجعت .

لتذودهن وأيقنت إن لم تذُد أن قد أُحِم من الحتوفِ حِمامها (١)

وتأكيداً للتفاوت البطولي بين البقرة والثور نعثر على إشارة في مشهد للبقرة ليس لها نظير في كل مشاهد الثور، وهي أن البقرة بعد هر ا من الكلاب يظل خوفها ملازمـاً لها من كر ا عليها، فتبيت تترقب فجاء ا، وتظل منشغلة بمدافعة هذا الهم :

باكـرها غَـ ـدواً بأكلُبِـهِ مشجعـةَ الجـرمي أو نأتـر
فأيقنت إذ ضـاع مطلبـها أن ليس يخلى في الكلابِ مكر (٢)

فرغم أن الطرد فيما يبدو قد فترت حدته إلا أن البقرة لا تزال تعاني الخوف من رجـوع الكلاب، حتى صار إحساسها هذا (يقيناً) تخيل لها نفسها أنه واقع لا محالـة . وهـذه الصورة المكسوة بخمار الخوف لا نعثر على مثيل لها في مشاهد الثور . ولا ندرى إن كان رابط الفحولة بين الشاعر والثور هو ما يملي عليه نحت تمثال له يملأ النفس إعجاباً ودهشة بما فيه من البسالة المنسجمة مع جنس الذكورة، في حين كانت صورة البقرة (الأنثـى) أقل بريقاً لما فيها من غمامات الخوف المرتبطة بصورة الأنثى عموماً . وربما كان للتفاوت الطبقي والقيمي بين الذكر والأنثى في ا تمع الجاهلي أثر في تلوين تلك الصور وصـياغة بعض أحداثها .

*****

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ٣١١ ـ ٣١٢ . يئس الرماة : أي من إصابتها بالنبال . الغضف : المـسترخية الآذان . الدواجن : المعودة للصيد . قافل : يابس . أعصامها : قلائدها . اعتكرت : كرت . المدرية : الحربة، يريد قرون البقرة . السمهرية : الرماح .

(٢) لطرفة بن العبد، ديوانه، ص ١٨٥ . مشجعة ونأتر : قانصان مشهوران .

(٣/ ٢) الاحتيال والتخفي

إن حياة الصراع التي يعيشها الحيوان تستوجب عليه انتهاج ألوان مـن الـسلوك يوظفها في عمليه الصراع، سواء كان الصراع قائماً أو منتظراً، وسواء كان الممارس لذاك السلوك المعتدي أو المعتدى عليه . ويأتي سلوك الاحتيال والتخفـي علـى رأس هـذه السلوكيات، وهو سلوك مشترك بين كافة أصناف الحيوان المفترِسـة وكـذا المفترسـة، فالأولى تريد الإجهاز على فرائسها بأقل جهد، لأن طول زمن المطاردة قـد يـؤدى إلى فوات الطريدة، خاصة أن غالب الحيوانات المفترِسة ذات جهد قـصير في الطـرد، أمـا الحيوانات المفترسة فإنها كذلك تنتهج الحيلة والاختفاء لتأمن على حياتها .

وربما كان أشهر فصائل الحيوان بالحيلة والمراوغة : الثعلب، حتى ضرب به المثل في الخبث والروغان :

كل خليلٍ كنت خاللته　　لا تـرك اللهُ له واضحه
كلهم أروغُ من ثعلبٍ　　ما أشبه الليلـةَ بالبارحه (١)

والثعلب يراوغ ويحتال إما لتحصيل زاده أو للنجاة بنفسه، كأن يتظاهر بالتماوت أمـام عدوه بالاستلقاء على الأرض ونفخ بطنه ونصب يديه ورجليه إلى الأعلى، فلا يشك من يراه بأنه قد نفق من زمن فيتركه وشأنه !! قال الجاحظ بعد إيراد ما يحكى عنـه مـن

---

(١) لطرفة بن العبد، ديوانه، ص ٢٦ . الواضحة : الأسنان تبدو عند الضحك .

الحيل: " فإن كان هذا الحديث حقاً فما أعجبه، وإن كان باطلاً فإنهم لم يجعلوه له إلا للفضيلة التي فيه، من الخبث والكَيس "[(١)].

وفي الشعر الجاهلي إشارات إلى أنواع من الحيوان تمارس الاحتيال، وسنبدأ بتلك المفترسة لنرى حيلها في الهجوم وطرد الفرائس، فمن ذلك الذئب، وهو من السباع المشتهرة بصفة الختل التي عدت واحدة من ضمن أهم عشر خصال حيوانية يجب التحلي بها على من يتصدر للقيادة من البشر[(٢)]. وللذئب حيل يعتمدها تنبئ عن تخطيط ومعرفة بطبيعة الخصم، ومن ذلك أننا نعلم شدة لهفته على لحم الغنم، حتى أكثر الرعاة الشكاة منه، بل وكان سبباً لإعراض بعضهم عن شراء الغنم والاتجار بها لأنه سيعيث فيها خطفاً وقتلاً :

يقولُ حياي من عوفٍ ومن جشمٍ   يا كعب ويحك هلا تشتري غنما
أخشى عليها كسوباً غير مدخرٍ   عاري الأشاجع لا يشوي إذا ضغما
إذا تلوى بلحم الشاة تبرها   أشلاءَ برد ولم يجعل لها وضما[(٣)]

وفي الإشارة إلى أن الذئب (غير مدخر) دليل على كثرة إقلاقه أصحاب الغنم، لأنه لا يدخر ما يكتسب، بل يصيد لكل يوم في يومه . ولأجل المحافظة على قطعانهم جلبوا الكلاب تحرسها، لكن هذا لم يقض على الأزمة، لأن الذئب باحتياله وخبثه راقب سلوك

---

(١) الحيوان، ٣٠٦/٦ .

(٢) تنظر : ص ٢٦ من هذه الرسالة .

(٣) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ . كسوباً : أراد ذئباً . عاري الأشاجع : أي العروق والأعصاب المتصلة بالأصابع وأصولها لشدة هزاله . يشوي : يخطئ . ضغم : عض . تبرها : مزقها . الوضم : الخشبة التي يكسر عليها الجزار اللحم .

كلب الحراسة فاحتال عليه حين عرف طريقاً يوصله إلى مبتغاه دون أن يشعر الحـارس، وذلك أنه ترك مهاجمة الغنم ليلاً لشدة يقظة الكلب في هذا الوقت، لأن الليل مظنة الخطر ومباغتة الأذى، فأجل الذئب هجومه حتى ينفلق الصبح فيشعر الكلب بالأمان فيخفف من حدة يقظته، حينئذ يباشر الذئب المحتال هجومه في وقت لا ينتظر فيه الهجوم عادة :

كأنما الذئب إذ يعدو على غنمي في **الصبـح طالب وِترٍ كانَ فاتأرا**
اعتامهـا اعتـامه شثْن براثِنه **من الضواري اللوا**تي **تقصم القَصرا**

أورد الجاحظ بعد هذه الأبيات ما نصه : " في هذا الشعر دليل أن الذئب إنما يعدو عليها مع الصبح عند فتور الكلب عن النباح، لأنه بات ليلته كلها دائباً يقظان يحرس، فلما جاء الصبح جاء وقت نوم الكلاب وما يعتريها من النعاس " (١).

ويؤكد علماء سلوك الحيوان أن غارات الذئاب غارات متقنة، يعمل فيها الأفـراد عملاً محكماً قائماً على التخطيط والاحتيال، ويلحظ المتأمل لسلوكها في الطرد بأن لهـا " طرقاً فنية منظمة في الصيد، فعندما تطارد تلك الذئاب بقر الوحش تجري خلفه بالتتابع لترهقه، وفي مطارد ا للأرنب البري تحيط بقطيع من هذه الأرانب وتحـصرها في أضـيق دائرة ممكنة، تماماً كما يفعل الصيادون " (٢).

وكذلك تكون الذئاب في انقضاضها على سائر أنواع الصيد، حيث نلفيها دائمـاً تقصد في سلوكها إلى الحيلة وتتجنب المواجهة، لأن الصدام غير مأمون العاقبة، لذا فهـي

---

(١) الحيوان، ٢٧٧/٢ و٢٠٣ . والأبيات منسوبة لأعرابي . اعتامها : اختارها : القصرا : الرقاب .
(٢) فانس باكارد، الجانب الإنساني عند الحيوان، ١٠٥ .

دائماً تبيت تترصد ولو كلفها ذلك انتظاراً طويلاً فإنا تظل صامدة حتى تحين الفرصة فتنقض . هذه لوحة لذئاب عثرت على صيد سهل قد أمنت منه المقاومة ولكن يحول بينها وبينه حارس مستميت في الدفاع، فقد عثرت الذئاب على ابن بقرة وحشية، فلم تشأ مباشرة الهجوم رغم ما يهدها من الجوع، فآثرت الترصد والمتابعة، وهي لا يمكن أن تخاطر بأرواحها في هجوم علني ضد بقرة ترعى ولدها، لأن الأم ستستبسل في حماية ولدها مهما بلغت قوة العدو، ولتقرر هذه الحقيقة لدى الذئاب باتت تتخفى من البقرة وتراقبها حتى تحين الساعة الملائمة للهجوم :

خنساءُ ضيعتِ الفَرير فلم يرم   عرض الشقائق طَوفُها وبغامها

لمعفرٍ قَهدٍ تنازع شِلْوه   غُبس كواسب لا يمن طعامها

صادفن منها غِرةً فأصبنها   إن المنايا لا تطيش سِهامها [1]

فالأفعال المعبرة عن طريقة الهجوم تنبئ بأن الذئاب مارست سلوك الاحتيال والمخادعة، فقد ظلت متخفية تقترب بصمت، بحثاً عن باب مشرع يبلغها غايتها بسلام، وظلت كذلك صابرة تقاوم مرارة الانتظار حتى (صادفن منها غرة) حينئذ أشرق الأمل، لكنه أمل لا ينتظر طويلاً، فهو كاللمحة أو البرق إن لم يستجيبوا له حال ومضه توارى عنهم، وما كان من الذئاب إلا المبادرة إلى استثمار الفرصة قبل أفولها، عبر الشاعر عن ذلك بقوله : (فأصبنها) فدل هذا اللفظ بمعناه وما دخل عليه من الحروف بأن انطلاق الذئاب

---

[1] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٨ . الفرير : ولد البقرة . الشقائق : الأرض الغليظة بين رملتين . بغامها : صوتها. لمعفر : أي من أجل معفر . والمعفر : ابنها الذي قد سحب في التراب . قهد : أبيض . الغبس : الذئاب ذات اللون الأغبر . كواسب : تتعيش من الصيد . لا يمن طعامها : أي لا أحد يطعمها فيمن عليها .

إلى الخشف كان استجابة متزامنة مع (الغرة)، فالفاء دلت على أن الهجوم كان سـريعاً خاطفاً،والفعل نفسه دال على المضاء والنفاذ المستوحى من مضاء السهم إلى الرمية ونفاذه فيها.

ويتسم الذئب بالصبر الطويل في المراقبة وإخفاء التسلل، لعلمه بأن العجلة قـد لا تفوت عليه الصيد فحسب، بل قد تزهق روحه إن اصطدم بحارس الطريدة، هذا السلوك الذي ينتهجه الذئب نراه جلياً في هذا المشهد الذي يصور ذئباً محتالاً يترصد ابـن بقـرة وحشية ليختطفه :

أهوى لها ضابئٌ في **الأرض مفْتحِص للحم ِقدماً خفي الشخص قد خشعا**
فظـل يخ**دعها عن نفـس واحدِها** في **أرض** فيءٍ **بفعـلٍ مثلُـه خـدعا**
حانت ليفجعهـا بابـنٍ وتطْعمـه لح**ماً فقـد أطعمت** لح**ماً وقد فجعا** (١)

فسلوك الاحتيال أكثر بروزاً في هذا النص منه في النص السابق، فالذئب هنا (مفتحص) أي أنه بالغ في الاستتار ودقة التسلل حتى غدا كأنه لشدة احترازه متوار في أفحوص يكنه عما حوله، ثم نرى هذا الذئب (خفي الشخص) فهذه إشارة صـريحة تؤكـد سـلوك الاحتيال لديه، فهو يواري شخصه حال تقدمه نحو هدفه، حتى إذا بات دانياً من بغيتـه (ظل يخدعها) أي يتحين غفلة البقرة الأم عن ابنها ليبادر الهجوم عليه . فالشاعر انتقـى أكثر الألفاظ دلالة على سلوك الذئب، فكان الفعل (ظل) كاشفاً بدقة عن مراد الشاعر وسلوك الذئب، لما في هذا الفعل من الدلالة على الاستمرار في مزاولة الفعل بلا انقطاع . ثم يأتي الفعل (يخدعها) ليعزز دلالة الاستمرار في (ظل) بما في صيغة المـضارعة مـن

---

(١) للأعشى، ديوانه، ص ١٤١ . ضابئ : أي وحش أو سبع . خشع : نحل . الفيء : الظل . حانت : من الحـين وهو الهلاك .

الدلالة على الدوام والتجدد . وهذا التنويع الأسلوبي بين الماضـي (ظـل) والمـضارع (يخدعها) اللذين جاءا متجاورين لنعت مشهد واحد دليل علـى أن احتيـال الـذئب استغرق زمناً طويلاً امتد من الماضي إلى الحاضر .

ولم يكن ركوب الحيلة من قبل الحيوان العادي مؤشراً على الجبن، لكنـه سـلوك متبع في عمليات الغزو يقصد منه بلوغ الهدف بأقل قدر من الأخطار، ويضاف إلى هـذا شيء في طبيعة الحيوان المهاجم وهو سرعة إحساسه بالإعياء إن امتد زمن المطاردة، لـذا فهو يستثمر جهده القصير عبر تقصير زمن المطاردة وكذا مسافتها . ومهما كانت قـوة الحيوان المعتدي مقارنة بقوة ما يعتدي عليه فإنه لا يهجم عليه علناً مدلاً بقوته، بل يظـل مستمسكاً بالاحتيال والتخفي، كما يظهر المشهد الآتي الذي يصور صقراً يهاجم قطاة لم يباشرها الهجوم حال رؤيتها، رغم أنا لا توزن به في القوة، بل ظل يترصد ويترقب لتقل المسافة فيقل معها جهد المطاردة وزمنها :

كأ ا من قـطا مـرانَ جانئـةً فالحِد منها أمام السربِ والسرع
وي كذلك والأعداد وجهتها إذ راعها لحفيـفٍ خلفَها فَزع
مستجمع قلبه طُـرقٍ قوادمـه يدنو من الأرض طوراً ثم **يرتفـع** [(١)]

فهذا الصقر رغم علمه بشدة فزع القطاة من مرآه ظل يحتال عليها متوارياً لئلا تراه، يرمي ببصره نحو الأفق يرتقب مجيئها بلهفة، ومكث كذلك حتى دنت منه فمرت فوق رأسـه،

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٢٣٩ -٢٤١ . مران : أرض . جانئة : منكبة في طيرانا نحـو المـاء . الأعداد : جمع عد وهو الماء الدائم الذي له مادة لا انقطاع لها كالعين والبئر . طرق : أي كثيرة الريش . القوادم : الريش الطوال .

فتركها بحيلته وحسن تدبيره تمضي دون أن يفزعها، فلما استدبرته انطلق محلقاً خلفها، فما دامت (الأعداد وجهتها) فإن بصرها مشغول بتلك الموارد، فاستغل الصقر خط سـيرها وموضوع اهتمامها فأتاها من ناحية لا تفطن لها . وكيف كانت مهاجمته ؟ هل انتـهت خطة الاحتيال بعد الانطلاق ؟ إن الشاعر يخبرنا بأن القطاة تنبهت إلى شيء خلفها تنبـهاً متلبساً بالظن (إذ راعها لحفيف خلفها فزع) فالأمر لا يعدو انتباهاً إلى شيء لم تتبينـه بعد، وفي هذا دليل على أن الصقر لم ينـزع لباس الحيلة حتى حال هجومـه، إذ كـان حريصاً على ألا تكتشف القطاة أمره إلا عند أدنى مسافة بينهما . وفي انتباه القطاة لحفيف أجنحته دليل على شدة دنوه منها لحد أضحت معه حركة جناحيه مسموعة لديها [1].

وتسلك القطاة أيضاً سلوك الحيلة حال المطاردة لتنجو بنفسها، إلا أن احتيالها أكثر عمقاً وأدق تنفيذاً من احتيال الصقر، لما فيه من أمارات الذكاء والفطنة، تتجلى لنا هـذه المعاني عبر متابعة هذا المشهد :

كأ ا من قطا الأجبـابِ حانَ لها ... وِرد وأفرد عنها أختهـا الشبك
أهوى لها أسفـع الخدينِ مطرق ... ريش القوادمِ لم تنصب له الشرك
ثم استمرت إلى الـوادي فألجأها ... منه وقد طَمِع الأظفـار والحنك
فـزل عنهـا ووافى رأس مرقَبَةٍ ... كمنصِبِ العِترِ دمى رأسه النسك [2]

---

[1] وينظر في هذا المعنى : كعب بن زهير، ديوانه، ص ص ٢٣٧ -٢٣٨ حيث ذكر أن الصقر (فاجأ) القطـاة، وفي مفاجأة الهجوم دليل على أنه مسبوق بالاحتيال وطول الترصد .

[2] لزهير بن سلمى، ديوانه، ص ص ١٧١ ـ ١٧٨ . الأجباب : جمع جب وهي مواضع فيها ركايا تجمع المـاء . مطرق : أي أن بعض ريشه على بعض ليس بمنتشر فهو أعتق له . السفع : سواد تعلوه حمـرة . القـوادم العـشر المتقدمات . لم تنصب له الشرك : أي لم يؤخذ ولم يذلل فذلك أشد له وأثبت لريشه . الحنك : هنا يعني المنقـار . المنصب : الحجر . العـ : ما يذبح في رجب .

لا تبحث هذه القطاة عن النجاة فحسب، بل تروم أيضاً الانتقام من الصقر عبر الحيلـة لا القوة، فأخذت تفكر في حيلة تجمع فيها بين النجاة والانتقام، ولم تكن لتدير هذه الحيلة في خاطرها لولا ثقتها بما عندها من سرعة الطيران، ثم شرعت في تنفيذ حيلتـها فابتـدأت بإرخاء طيرانها قليلاً ليتبعها الصقر فيطمع في صيدها، وكلما دنا منها اشتدت في طيرانها ثم أرخته ليدنو منها إلى حد الإحساس بالسيطرة عليها (وقد طمع الأظفـار والحنـك)، وظلت كذلك حتى وصلت رأس جبل كانت تقوده إليه، فلما بلغته اشتدت في طيرانـها نحوه والصقر خلفها يكاد ينالها بمنقاره، وهي قد قصدت عند هذه المرحلة ألا تجعل الفارق بينهما كبيراً ليستفرغ نهاية جهده في الطيران، فلما وصلت الجبل انحرفت عنـه بـسرعة كبيرة لم يتمكن من مجاراتها فيها فارتطم بالجبل بسرعته تلك فهلك . وقد عبر الشاعر عن لحظة الاصطدام هذه بقوله : (فزل عنها) والزلل لا يكون إلى خير أبداً لتلبس هذا اللفظ بمعاني الانحراف عن القصد . ويشبه الشاعر الصقر بعد سقوطه وما نزف رأسه ووجه من الدماء بالحجر الذي يذبح عليه فيسيل على رأسه دم الذبيحة . ولم يجعل شارح الـديوان هذا التشبيه دليلاً على هلاك الصقر، فاكتفى بقول حذر يشي بعدم تبينه حقيقة ما جرى حيث قال : " فكأنه لما به من الدم مثل ما بالحجر الذي يعتر عليه " دون أن يحدد منبـع هذا الدم وسببه . ويجيء الأعلم الشنتمري فيحدد ما توقف عنه ثعلب، شارح الـديوان، فيقول : " وإنما شبه زهير الصقر بالحجر المدمى إشارة إلى كثرة ما يصيد فهو مخـضوب

بدماء الصيد، ولم يرد أن الدم الذي عليه من القطاة لأنه لم ينلها " [١]. أما القول الأخير فصحيح، وأما تأويل الدم على رأس الصقر بدماء الصيد فهو تأويل لا يثبت من عدة وجوه، أولاً : أن الشاعر لم يشر إلى كثرة تلبس الصقر بالصيد، وهو ما يظهر عادة من تلطخ جسده بالدماء، ولو كان هذا بادياً لسجله لأهميته، لأنه دليل قوة وتمكن، والشاعر يريد جمع صفات القوة للصقر لينتهي إلى أن القطاة التي يشبه ناقته بها قد استطاعت التغلب على هذا الصقر رغم شدته، وحيث لم ير الشاعر هذا لم يشر إليه، فكيف يصح مع هذا تأويل دماء الصقر بدماء الصيد ؟ وأمر ثان : وهو أن الصقر حين يكثر تلبسه بالصيد فإن دماء فرائسه لا تعم رأسه كله بل تنحصر في منقاره كما في هذا النص :

أهوى لها أمغر الساقين مختضِع خرطومه من دماءِ الطير مختضِب [٢]

فهذا يرد كون تلك الدماء على الحجر التي شبه رأس الصقر بها هي دماء ما يصيد، لأنه لا يستخدم في أكله سوى منقاره فقط . ويمكن رد تفسير الشراح من جهة ثالثة وهي أن الدماء تلك لو كانت دماء الفرائس لما أمكنت رؤيتها لسببين، الأول : أنها ستكون دماء يابسة سوداء قد اختفت حمرتها مما يجعل رؤيتها من البعد متعذرة . والثاني : أن الشاعر وصف الصقر بأنه (أسفع الخدين) والسفع لون يحول دون تبين الدماء على رأس الصقر ووجهه لأنه لون يضرب إلى السواد تعلوه حمرة، فكيف يصح القول بأن تلك الدماء هي

---

[١] حاشية ديوان زهير، ص ١٧٩ .

[٢] للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ص ١٧٧ . الأمغر : من المغرة وهو لون يطغى على الساقين أيام الربيع . خرطومه: منقاره . مختضع : مائل برأسه إلى الأرض .

دماء الطرائد التي قد يبست فاسودت وامتزجت بسفعة خدي الصقر حتى ربما تعذر التمييز بينهما على القرب فضلاً عن البعد ؟ وحين نتأمل الفعل (دمى) الذي يعد ركن جملة التشبيه نلفيه موحياً بالغزارة والتدفق من خلال صيغة التضعيف (فعل) الدالة على كثرة الدم الظاهر على كل من المشبه والمشبه به، ودماء فرائس الصقر لو كانت هي المعنية لما جاء الفعل (دمى) وصفاً لها عبر التشبيه، لأن تلك الدماء لا تعدو كونها بقعة هنا ومسحة هناك . وأمر أخير يرجح كون الدماء التي على رأس الصقر هي دماؤه الناتجة عن ارتطامه هو طبيعة الصقر في طرد الفرائس، حيث أنه يلحقها بسرعة شديدة تفوق حد السيطرة، حتى ربما بلغ في ذلك مستوى عالياً لا يمكنه معه اتقاء ما يعرض له وذلك لشدة الكه على القنيصة، هذا ما قرره المتابعون لسلوك هذا الضرب من الطيور حال الصيد فقالوا : " وربما حملها الحرص حين تنحط على الصيد أن تضرب بأنفسها على جدار أو جبل عند انحدارها فتقتل أنفسها " [1]، ولهذا شواهد صريحة في أشعار الجاهليين [2]. وعلى هذا تكون القطاة نجحت في تنفيذ مخططها، لا بقوة بل بحسن استثمارها لمعطيات الطبيعة التي وظفتها أسلحة لها ليس في إطار الدفاع فحسب، بل وكذلك الهجوم والقتل .

---

(١) الغطريف بن قدامة، كتاب ضواري الطير، تحقيق : نوري حمودي القيسي ومحمد نايف الدليمي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠م) ، ص ٧٧ .

(٢) ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ٢٥٠-٢٥٢ لصخر الغي ، وص ١٢٠٥ لأبي خراش الهذلي .

وتعمد بعض ضروب الحيوان المستهدفة إلى الاحتيال بغرض قطع أي طريق يؤدي إلى وقوع المطاردة، فحيلتها تكون قبل المطاردة لا أثناءها، وهي حيلة ترتكز بشكل رئيس على الاستتار والتخفي . وأجلى مثال على ذلك الأرنب، وهي حيوان شهر بشدة جبنه، وطول ملازمته لجحوره خشية التعرض للأذى، حتى بلغ " لشدة خوفها وجبنها أن تعيش البرية منها في جحور تحت الأرض ولا جرها إلا لضرورة ماسة كالبحث عن الطعـام، وغالباً ما يكون ذلك قبيل الفجر حتى تكون في مأمن من العيون الراصدة " [1]، فهاجس الخوف هذا هو ما يدفعها إلى الاحتيال بإخفاء أي أثر يمكن أن يوصل إليها . وسـلوكها في الاحتيال يكشف عنه الجاحظ بقوله : " وفيها التوبير الذي ليس لشيء من الدواب التي تحتال بذلك، صائدة كانت أو مصيدة، وهو الوطء على مؤخر القوائم كـي لا تعـرف الكلاب آثارها " [2]. فهذا ما تحتال به الأرنب لصد الأذى عن نفسها سواء من الكلاب أو غيرها من المهاجمين كالعقاب مثلاً :

وتمكننا إذا نحـن اقتنصـنا ... من الشحـاجِ أسعلُه الجميم
هوي عقاب عردةَ أشأزتها ... بذي الضمران عِكرِشةٌ دروم [3]

---

[1] عبد اللطيف عاشور، موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ص ٥٣ .

[2] الحيوان، ٣٥٧/٦ . وينظر : ٢٨٣/٥ و ٤٣/٦ و ٣٥١ ـ ٣٥٢ .

[3] لسلمة بن الخرشب، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٤٠ . وتمكننا : أي فرسه التي يـصف سـرعتها. الشحاج : الحمار الوحشي يشحج بصوته ولا يفصح به . أسعله : أنشطه وصيره كالسعلاة . الجميم : مـا جـم وكثر من النبت . عردة : اسم هضبة . أشأز ا : أقلقتها . ذو الضمران : موضع . العكرشة : أنثى الأرنب . وينظر في هذا المعنى : الشماخ، ديوانه، ص ٢٣١ .

والدروم من الأرانب هي التي تمشي على عقبيها لئلا يقص أثرها [١]، وسلوكها هذا هو ما جعل العقاب تتخبط لعدم تبينها موضع الأرنب، ولذا فإن الأرنب (أشأز ا) أي أتعبتها بكثرة البحث عن موضعها الذي تختفي فيه بعد أن أعمت طريقها إليه عبر سلوك التـ ويير هذا .

*****

(٣ / ٣) العدو والفرار

كانت مناظر عدو الحيوان نقطة جذب التف حولها كثير من الشعراء لما فيها مـ ن الإثارة المتحصلة في الغالب من الصراع الحي بين الحياة والموت، وهو صراع يعانيه الشعراء أنفسهم، وهاهم يرون صورة منه ماثلة أمامهم . لكن ما يلحظ في تلك الـ صور كثـ رة انتصار الحياة على الموت، إذ يلحظ المتأمل أن الحيوان الهارب ذو قدرة عالية على الإفلات من قبضة الموت . وهذا السرعة هي ما حرص الشعراء على إبرازها، ربما لأنا لامست في عقلهم الباطن استحساناً لقدر ا على قهر الفناء، ومن هنا أفـ اض الـ شعراء في نعتـ ها والحديث عن سلوكيات الحيوان خلال عدوه . ومن ذلك إشار م إلى أن الحيوان حـ ين ينطلق عادياً لا يسير بخط مستقيم بل يميل إلى أحد جانبيه الذي يسمونه (الوحشي) كما صنع هذا الحمار حين أخطأه سهم القانص :

---

(١) ينظر : الأنباري، شرح المفضليات، ص ٤٤ .

فمر نضي السهم تحت لبانِهِ وجالَ على وحشيهِ لم يتَمتَمِ [١]

والأمر ذاته نلفيه في حال هذه الأتن التي دنت إلى المشرب فخاضت مياهه في حذر وترقب، وقد يأت للهرب من جانبها الوحشي حالماً يفجؤها الخطر :

فألقت بأيديها وخاضت صدورها وهن إلى وحشيهن كوارز [٢]

ويختلف أصحاب اللغة في تعيين هذه الجهة هل هي اليمنى أم اليسرى [٣]؟ وربما ترجح القول بأن الوحشي هو الجانب الأيسر، حين نجد من الشعراء من يصرح بأن الحيوان الذي يصفه قد فر من ناحية الشمال حين هيجه القانص، كما في حال هذه البقرة الوحشية :

ويممها فلما وركْته شمالاً وهي معرضةٌ بيج
دلفت لها أوانئذٍ بسهمٍ حليفٍ لم تخونه الشروج [٤]

وتميل كفة الميزان نحو تفسير الوحشي بالجانب الأيسر حين نجد الجاحظ ينص على هذا تحت عنوان (أخذُ الحيوان على يساره حين الهرب) فيقول : " وليس في الأرض هارب من حرب أو غيرها استعمل الحضر إلا أخذ على يساره " [٥].

---

[١] للأعشى، ديوانه، ص ١٥٧ . النضي : من نضى أي خلع ونزع . لبانه : صدره . لم يتمتم : لم يحتبس .

[٢] للشماخ، ديوانه، ص ١٩٥. كوارز : مائلات . وينظر في هذا المعنى : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٢٨ . والشمشاطي، الأنوار ومحاسن الأشعار، ١٠٤/٢ لزهير بن مسعود .

[٣] ينظر الخلاف عند ابن منظور، لسان العرب، ٣٦٨/٦ ـ ٣٧١ (وحش) .

[٤] للداخل بن حرام، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ٦١٤ ـ ٦١٥ . يممها : قصد إليها . وركته: خلفته خلف وركها . معرضة : قد أبدت عن عرضها . بيج . تسرع كالريح الهائجة . حليف : جديد . لم تخونه : لم تنقصه . الشروج : الشقوق والصدوع .

[٥] الحيوان، ٥ / ٥١٢ ـ ٥١٣ . وينظر : ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٢٥١/٦ .

وحيث أدرك بعض القناص سلوك الحيوان هذا قاموا بإجراء تغيير في خطة الهجـوم يهدف إلى سد منافذ الفرار، وذلك بالتقدم إلى الحيوان من جانبيه الأيمن والأيسر، حـتى تتخبط الطريدة فيضعف عدوها، لأنا لا تسمح بالعدو السريع إلا إذا كانت مائلة ناحية وحشيها، فإذا منعت من الأخذ نحوه لان عدوها فسهل اللحاق ا، كهذه البقرة :

ولم تدر وشـك البين حتى رأ ُم وقد قعـدوا أنفاقَها كل مقعدِ

وثاروا ا من جانبيها كليهما وجالت وإن يجشِمنها الشد تجهدِ (١)

فالشاعر يذكر أن الهجوم كان من جانبي البقرة، ثم يؤكد هذا بقوله : (كليهما) ليـدلل على أن الانطلاق نحو الطريدة كان محكماً، وهو ما أدى إلى تجمدها لحظة، حتى إذا عـاد إليها تمييزها انطلقت تبغي النجاة، تتجلى هذه المعاني في موقف البقرة عبر حرف العطف (الواو) في (وجالت) المعطوف على فعل مهاجمة القانصين وهو (وثاروا)، فالشاعر لم يأت بحرف العطف (الفاء) لأنه لا ينسجم مع موقف البقرة حين أثارهـا الـصيادون، فالفاء دال على العطف بلا تراخ، وحيث لم ير الشاعر هذا من البقرة عدل عـن هـذا الحرف إلى حرف آخر لا يحمل معنى التتابع فيوهم بأن استجابة البقرة كانت مباشـرة، فكان حرف (الواو) مناسباً لحال البقرة لحظة المهاجمة، حيث إنا لم تبادر إلى الفرار لأنا تت عند مرآهم أولاً ثم انطلقت هاربة .

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩ . وشك البين : سرعته، يعني مفارقة ولدها . أنفاقهـا : مخارجها وطرقها . يجشمنها . يحملنها ويكلفنها .

لقد كان الحيوان الشهير بالسرعة مثالاً في أعين الشعراء للحي القادر على مغالبة الفناء، لأنها تعينه على تخطي الشر والانفلات من قبضة الموت، وهو الأمر الذي أقض مضاجع الجاهليين فأعجبوا بما اختص به ذلك الحيوان فأكثروا من الحديث عنه . وأبرز الحيوانات التي شهرت بالسرعة هي الظليم وأنثاه، والثور الوحشي، والحمار الوحشي . وقد كان الاستدعاء الشعري لهذه الأنواع وارداً في سياق التشبيه، حيث يشبه الشاعر ناقته بأحدها حين يضرب في مجاهل أرض ممتدة لا تشعر بالبقاء قدر ما تشعر بالفناء، ويظل سائراً في خوف وصمت رهيب لا يقطعه سوى عواء الذئاب وصياح البوم، وأمام هذه المخاوف يتمنى قاطع المفازة لو كان في طوقه بلوغ غايته في طرفة عين، هنا تكون السرعة هي الدرع الواقي من رهبة النهاية، فيبدأ الشاعر في استحضار ما شهر بشدة المضاء من أصناف الحيوان فيأخذ في الحديث عن سرعته حديث المغرم المفتون الذي حرم من شيء هو أشد ما يكون إليه حاجة، وليصب في نفسه قطرات من الطمأنينة يجعل ناقته مشبهة بذلك الحيوان، ليوهم ذاته بأنه على مركب شديد السرعة، قادر على إخراجه من الصحراء سالماً إلى شاطئ الحياة . وأكثر ما استدعت أذهان الشعراء الظليم أو النعامة، وهما معروفان بشدة السرعة، حتى قيل في المثل : (أعدى من ظليم) و(أعدى من نعامة)[1]، وهما إذا جريا مدا جناحيهما فكأنما يجمعان بين العدو والطيران . وحيث كانا على

---

[1] أبو منصور الثعالبي، ثمار القلوب، ص ٤٤٢ . والتمثيل والمحاضرة، ص ٣٦٢ . والميداني، مجمع الأمثال، ٣٩٣/٢.

ضرب واحد من السرعة فلا فرق أن يجعل الشاعر ناقته شبيهة بـأي منـهما، علـى أن استدعاء النعامة أوفر في نصوصهم من استدعاء الظليم :

ـ هوجاءُ ناجيةٌ كأن جديلَـها في جيدِ خاضبةٍ إذا ما أوجفوا (١)

ـ عذافرةٍ حرفٍ كأن قُتودها على هِقْـلةٍ بالشيطين جفول (٢)

وقد يضع الشاعر النعامة في أحوال تجعلها تستفرغ غاية جهدها في العدو، كـأن يجعلها أم رئال وقد ابتعدت عن العش الذي يكن صغارها حتى أظلها الليل، وازداد الأمر سوءاً بأن أحست صوت قانص يتبعها، فانطلقت بسرعة الريح فزعاً من القـانص أولاً، وهرباً من ظلمة الليل، وشوقاً إلى فراخها . وهذه الأحوال الثلاثـة (القـانص والليـل والفراخ) تجعل النعامة تنطلق بأقصى سرعة لتكون سرعتها هذه موازية في نظر الـشاعر لسرعة ناقته، ما يجعله يشعر بالطمأنينة في رحلته والثقة بالنجاة :

غير أني أستعين على الهم إذا خف بالثـوي النجاءُ
بزفـوفٍ كأ ا هِقْلـةٌ أم رِئـالٍ دويةٌ سقفـاءُ
آنست نبأةً وأفزعها القانص عصراً وقد دنا الإمساءُ
فترى خلفَها من الرجـعِ والوقْـعِ منيناً كأنه إهباءُ (٣)

---

(١) لبشر أبي خازم، ديوانه، ص ١٧٠ . الهوجاء : الناقة التي كأن ا هوجاً من سرعتها . الناجية : الناقة السريعة . الجديل : الزمام . الخاضبة : النعامة . أو جفوا : أسرعوا .

(٢) للحطيئة، ديوانه، ص ٣٧ . العذافرة : الشديدة . حرف : ضامرة أو شديدة . القتود : عيدان الرحل . هقلة : نعامة . الشيطين : موضع . جفول : مسرعة . وينظر في هذا المعنى : كعب بن زهير، ديوانه، ص ١١٩ . وبـشامة بن الغدير، شعره، ص ٢٢٠ . وغير ذلك .

(٣) للحارث بن حلزة، ديوانه، تحقيق : إميل بديع يعقوب (بيروت : دار الكتـاب العـربي، ط ١، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م) ، ص ص ٢١ ـ ٢٢ . خف : أسرع . الثوي : المقيم . الزفوف : مبالغة من السرعة . هقلة : نعامة . دوية : منسوبة إلى الدو وهي الصحراء الواسعة تدوي فيها الرياح . السقفاء : المرتفعة . المنين : الغبار . الإهبـاء : إثارة التراب .

وصورة (الرئال) في هذه اللوحة تؤدي وظيفة نفسية مهمة لشخصية الشاعر التي يرهبها الفناء، فالفراخ تمثل نموذجاً لبكارة الحياة، فهي في بداية رحلتها لم تطف بخلدها مشاعر الموت، فليس في خاطرها سوى هذه الحياة الجديدة، والطريق أمامها طويل لا ترى له طرفاً، فالشاعر استدعى هذه الصورة ليسلي نفسه المجهدة من شبح النهاية، ليكون مشهد الفراخ شرفة للأمل بأن حياة الشاعر لم تصل لنهايتها بعد، ولن تكون هذه الرحلة خاتمتها، فما زال أمامه طريق طويل ممتد كطول عمر هذه الفراخ وامتداده .

ويميل بعض الشعراء إلى استحضار صورة الظليم بدلاً من النعامة، ويجعل ناقته شبيهة به في حال انطلاقه عادياً يطوي الأرض طياً :

ـ كأن قُتودي على نِقْنِق أزج يباري بجو نعاما [(١)]

ـ كأن رحلي وقد لانت عريكتها كسوته جوزاً أقرابه خصِفَا [(٢)]

إن اختلاف الشعراء في استجلاب النعامة أو الظليم لا بد أن وراءه سراً يكمن في طبيعة التجربة الرحلية التي يعانيها الشاعر، حيث تفرض عليه ـ ربما بغير وعي منه ـ أن تكون النعامة شبيهة ناقته في هذه الرحلة، أو يكون الظليم شبيهها فيها، وهذا التفاوت في الاستدعاء متعلق بالتفاوت بين النعامة / الأنثى، والظليم / الذكر، فحين ينتقي الشاعر النعامة لتصحبه ذهنياً وشعرياً فلأنه في هذه الرحلة لا يقاسي خوفاً شديداً، صحيح أنها

---

(١) لقيس بن الخطيم، ديوانه، تحقيق : ناصر الدين الأسد (بيروت : دار صادر، ط٣، ١٤١١هـ ـ/١٩٩١م) ، ص ٢١٤ . النقنق : الظليم .

(٢) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٨٢ . العريكة : السنام أو بقيته . الجورف : الظليم . خصفاً : من الخصف، وهو لون مركب من الأبيض والأسود . وينظر في هذا المعنى : عنترة، ديوانه، ص ١٩٩ . وابن ميمون، منتهى الطلب، ٥٢/٢ لزهير بن جناب .

جس في نفسه وساوس الفناء ولكن ليس بصورة طاغية، فحاله لا تعدو مرحلة القلـق والتوجس، وهو في هذه الحال يحتاج إلى عنصر أنثوي رقيق يلهيه عن مخاوفـه، ويـشرع أمامه أفقاً رحباً يريه حياة تنبض حباً وعاطفة . أما حين ينتقي الشاعر الظليم، فربما لكونه يمر بتجربة قاسية تقف به على شفا الهاوية، وفي هذا الموقف يضحي الـشاعر في حاجـة لصلابة الذكر وقوته وقدرته على المقاومة . وعلى هذا يكون التفاوت في الرمز الـشعري عائداً إلى طبيعة التجربة نفسها، وإلى المعاني المحيطة بالرمز نفسه .

وإلى جانب النعامة والظليم شبه الشعراء رواحلهم في سرعة العدو بالثور الوحشي، وكان منبع إعجا م به صادراً من ضخامة جرمه وهيبة قرنيه، وعلاوة على ذلك سـرعة شده . والذي يظهر أن السرعة وحدها لم تكن لتجذب الشعراء لصورة الثور لو لم يكن متسماً بالمزايا الأخرى، لأن غيره من الحيوان ـ كالنعام مثلاً ـ أمضى سرعة منه، لكنه يفتقر إلى ما يختص به الثور، وهذه المزايا ـ خاصة سلاحه الذي يتوج رأسه ـ تـسقيه جرعات من الأمن والقدرة على المصاولة، ولهذا استدعى الشعراء صورته فجعلوا نـوقهم مشبهة به لتكتسي ضمنياً بكل ما يمتاز به من نعوت القوة والقدرة على قهر الفناء :

ـ كأ ا ناشـطٌ هاج الكـلاب بِهِ   من وحش خطْمةَ في عِرنينِهِ خنس [1]

---

[1] للأسود بن يعفر، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٤٢٥/١ . الناشط : الثور الوحشي الذي يخرج من أرض إلى أرض . خطمة : موضع . العرنين : الأنف . الخنس : تأخر الأنف في الرأس .

ـ كأن حبالَ الرحل منها توشحت   سراةَ لَياحٍ أكلفِ الوجـهِ أكحلا [(١)]

والأمر نفسه نلفيه في تشبيه الشعراء نوقهم بالحمار الوحشي الذي لا يعد أمضى فصائل الحيوان، لكنه اكتسى بمزايا أخرى كالصلابة وقوة الجسد، وتأتي السرعة تالية لها . على أن تلك الخصائص لا تقل أهمية لقاطع الفيافي عن أهمية السرعة، لأن الشاعر يتمنى لو أوتيت ناقته ما أوتي الحمار من الشدة والاكتناز، فتراه على ظهرها يتأمل سنامها الذي أخذ في التناقص، وشحمها الذي ذاب أغلبه، فتسيطر عليه المخاوف، لأن فناء الراحلة يعني فناءه هو، هنا يشرع في استحضار صورة الحمار فيجعل ناقته مشبهة به ليذهل عن مشهد ناقته . وهذه المقاومة الشعورية لمشهد الموت عامل مهم في طمأنة الشاعر، أو هي في أقل الأحوال سلاح فاعل في كسر حدة الإحساس بالنهاية :

ـ كأن الرحلَ منها فوق جأبٍ   أطـاع له بمعقُـلةَ التـلاع
تـلاع من رياضٍ أثأفَتـها   من الأشـراطِ أسميـةٌ تِباع [(٢)]
ـ عذافـرةٌ أضـر ا سِفاري   وأعيت من معاينـةِ القطيع

[(١)] لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٦٣ . السراة : الظهر . اللياح : الثور الأبيض . أكلف الوجه : أي فيه سواد . وينظر في هذا المعنى : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٢٣٠ للمرقش الأكبر . وابن ميمون، منتهى الطلب، ٣٢٠/٨ لأبي بردة الطائي . والأخفش، الاختيارين، ص ٢٢٣ لقيس بن الحدادية .

[(٢)] لربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٦٦ . الجأب : الحمار الغليظ . أطاع له : أجابه لكثرة نبته . معقلة : موضع. أثأفتها : ملأ ا . الأشراط : كواكب المطر . أسمية : جمع سماء وهي المطرة .

كجـأبٍ يرتعي بجنوبِ فَلْجٍ   تؤام البقل في أحـوى مريعِ (١)

وكثيراً ما يركز الشعراء على صورة الخصب الذي ينعم به الحمار ليتأكد فيه معنى الامتلاء والقوة، وليكون مشهد الخضرة منديًا جفاف الصحراء التي يقطعها الشاعر .

ويعد فرار الحُمر من القانص من أكثر مشاهد الفرار استدعاء للنظر، لما فيه من الجلبة وشدة وقع الأقدام وتطاير الحصى، فهو فرار لافت يملأ العين والأذن بالحركة والصوت، ولولا تميزه لما ضربه الله تعالى مثلاً في كتابه لإعراض الكافرين عن الحق بقوله : (فمالهم عن التذكرة معرضين، كأنهم حمر مستنفرة، فرت من قسورة) (٢).

وغالباً ما تستثير مواقف الموت أقصى طاقة للهرب فتنطلق بصاحبها بأشد عدو، وهذا ما حصل لجماعة الحمر هذه حين أفزعها القانص على الماء بسهم فانطلقت بشد سريع كادت معه جلودها أن تتمزق وتنـزع عن أجسادها :

وبالماءِ قيس أبو عامرٍ   يؤملُها ساعةً أنْ تصوما
فأخطأها فمضت كلها   تكاد من الذعر تفري الأديما (٣)

إن انتصار الحياة على الموت في هذا النص يصب على رأس الشاعر سيلاً من التفاؤل والارتياح، ولابتهاجه بهذا الانتصار أكده بلفظ (كلها) الدال على نجاة كافة الحمر،

---

(١) لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٢٩ . العذافرة : الناقة الشديدة الصلبة . سفاري : سفري . القطيع : السوط . فلج : موضع . وجنوبه : أطرافه . التؤام : الذي ينبت ثنتين ثنتين لكثرة الغيث . الأحوى : الأخضر الضارب إلى السواد، يريد الكلأ . المريع : الخصيب . وتنظر : ص ص ١٠٥ و ١٦٧ . وللاستزادة ينظر : سلامة بن جندل، ديوانه، ص ص ١٤٠ ـ ١٤٣ . ولبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٩٦ . والأعشى، ديوانه، ص ص ٢٣٧ و ٣٨٥ . وكعب بن زهير، ديوانه، ص١٤٠ . والمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . والمفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٧٠ لحاجب بن حبيب . والأصمعي، الأصمعيات، ص ٢٨ لخفاف بن ندبة .

(٢) المدثر، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ .

(٣) لربيعة بن مقروم، شعره، ص ص ٣٨٣ ـ ٣٨٤ . تصوما : تقف فيرميها . تفري الأديم : تشق الجلد وتقطعه.

وهو لفظ لا يضيف إلى النص شيئاً ولو أسقطته لما تغير معنى البيت، ورغم ذلك فإنه يعد أهم لفظ في نفس الشاعر إذ ينطق به بلذة وانتشاء، لأنه يؤكد انتصار الحياة واندحار الموت.

وحيث كان الحمار هو المسؤول عن سلامة أتنه فإنه في حال الفرار لا يتجرد من هذه المسؤولية رغم ما يكتنف موقف الهرب من الضيق والكرب، فتراه حين يبهته سـهم القانص يبادر إلى الصياح بأتنه لتفر من محيط المشرب، ثم ينتظرها رغم شدة الخطر حـتى رب جميعها، فإذا استيقن من ذلك لم يدفعه حب الحياة إلى العدو أمامها، بـل يجعلـها تتقدمه ويظل يجري خلفها ليستحثها على أشد العدو،ولتكون أمام عينه فيطمئن لسلامتها:

وصاح ا جأب كأن نسـوره نوىً عضه من تمرِ قُرانَ عاجم
وقفى فأضحى بالسـتارِ كأنه خليع رجالٍ فوق علياءَ صائم
قليـلُ التأني مستتـب كأنه لها واسق ينجو ا الليلَ غانمُ (١)

وقد يتخذ سلوك الحمار في سوق إناثه أثناء الهرب طابعاً يتسم بالعنف والشراسة، ليس بقصد إيذائهن، ولكن مبالغة في الحفاظ عليهن، فتراه يعدو وراءهن محتداً فيأخـذ في عض أكفالهن ليستحثهن على السرعة :

يـزر ويلفـظُ أوبارهـا ويقرو ن حزوناً حزونا (٢)

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٥١ . صاح : أي الحمار بالأتن . جأب : غليظ . النسور : جمع نسر وهو لحمة صلبة في باطن حافره من أعلاه كأنا حصاة أو نواة . عاجم : من العجم وهو العض . قفى : أي عـدا خلفهـا . الستار : موضع . صائم : واقف . قليل التأني : أي قليل الرفق ا في سوقها . مستتب : متواتر جاد في سوقه إياها. الواسق : الجامع . ينجو : يمضي سريعاً . غانم : يشبه الحمار بغاز أغار ليلاً فغنم فأسرع إلى أهله .

(٢) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١١١ . يزر : يعض . يقرو : يتبع . الحزن : ما غلظ من الأرض .

ويصور الفعلان (يزر ويلفظ) مشهداً حركياً قائماً على التتابع بلا انقطـاع، فالحمـار حريص على النأي بأتنه عن موضع المخافة، ولتنفيذ هذا أخذ يعضهن عضاً شـديداً أدى إلى انحسار شعرهن عن جلودهن، وهو لا يكتفي بعضهن مرة أو مرتين، وإنما يتابع عليهن ذلك فتراه يرمي ما علق بفمه من أوبارهن ليعاود العض مرة أخرى، فهو يزر ويلفـظ، ثم يزر ويلفظ، وهكذا بشكل غير مسؤوم، حتى يبلغ القطيع مأمنه .

وقد يبلغ من حرص الحمار على النجاة أن يبالغ في الابتعاد عن مصدر الفزع، فلا يمسك عن العدو حال اختفاء آثار القانص، بل يظل منطلقاً ليله كله دون توقـف حـتى ينفلق الصبح،ولا بد أن يكون وراء هذا العدو قدراً كبيراً من الذعر يغذيه بالطاقة والعزيمة:

فبـاتا يأملان ميـاه بدرٍ   وخـافا راميـاً عنه فحاما
فجـاءا واردين فآنسـاه   تخـالُ سـواد ِلمتِهِ بـراما
فراغَـا ناجيينِ فقام يرمى   فآبت نبـلُه قِصـداً حطاما
فباتا يحيبـانِ الليـلَ حتى   أضاءَ الصبـح مبتلجاً وقاما [1]

فالشاعر ينص على أن الفرار استوعب الليل كله عبر الفعل المضارع (يحبيان)، وكذلك عبر الحرف (حتى) الدال على استمرار الفعل (يحبيان الليل) حتى بلوغ غايته (أضـاء الصبح) .

---

[1] لصخر الغي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ٢٨٩ ـ ٢٩١ . بدر : موضع . حاما : دار حوله. آنساه : أبصرا الصائد . براما : قراد . قصداً :كسراً . يحبيان : يسيران فيه . قاما : كفا عن العدو لما ذهب سـواد الليل .

وقد لا تكون مواصلة الفرار مفهومة من خلال عامل زماني – كالليل في النص السابق – بل عبر عنصر مكاني ينص عليه الشاعر مشيراً إلى أن الحمار قطع هذه المسافة الطويلة حين أفزعه القانص :

فرمى فأخطأها وله ف أمه ولكل ما وفي المنيةَ صاري
فتوليا يتنازعان بساطع متقطع كملاءةِ الأنبار
يتعاوران الشوط حتى أصبحا بالجزع بين مثقبٍ ومطار (١)

فالبيت الأخير هنا قائم على البناء نفسه الذي قام عليه مثيله في النص السابق وهو الاعتماد على الفعل المضارع وحرف الغاية، وحيث كانت الغاية هناك زمانية فهي هنا مكانية توقفت عند الوصول إلى موضع قصي عن منبع الحدث .

لقد أدرك الشعراء الجاهليون خلال تتبعهم لسلوك الحيوان أثر الخوف في مضاعفة سرعة الفرار، فاستثمروا هذا الملمح حين يريدون نعت سرعة رواحلهم إذ يشبهونها في سرعتها بسرعة حيوان فزع، كتشبيه الناقة بالحمار أو الأتان حين يكونا هاربين فزعين :

– **كأنها واضح الأقراب حلأه عن ماءِ ماوانَ رامٍ بعد إمكان** (٢)
– **فانشق عنها عمود الصبح جافلةً عدو النحوص تخاف القانص اللحِما** (٣)

---

(١) للمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . الساطع : الغبار المرتفع . الملاءة : الإزار . الأنبار : بلد . يتعاوران : يواظبان العدو . الشوط : شوط السبق . الجزع : منعطف الوادي . مثقب : اسم الطريق بين مكة والمدينة . مطار: قرية من قرى الطائف .

(٢) لحاجب بن حبيب، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٧٠ . الواضح : الأبيض، يريد حماراً وحشياً . الأقراب : جمع قرب وهي الخاصرة . حلأه : منعه . ماوان : موضع .

(٣) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٦٥ . عنها : أي ناقته . جافلة : مسرعة . النحوص : الأتان التي لا لبن لها ولا حمل لها وهذا يجعلها أشد سرعة . اللحم : الذي يأكل اللحم كل يوم .

وقد استأثر الثور بالنصيب الأكبر من عدد هذه الصور، ولا نظن أن ذلك وقع مصادفة، بل لا بد أن تكون له خصوصية جعلت كفته راجحة في الاستخدام الشعري، والذي نميل إليه أن ذلك متعلق بطبيعة الحياة التي يعيشها الثور، والتي تغذي فيه أحاسيس الخوف، وذلك أن الثور في نصوص الشعراء يظهر وحيداً في قطعة رملية لا أنيس معه، يعاني وحشة الليل وزخ المطر وصوت الرعد، ويظل كذلك يقاسي حتى ينفلق الضوء فتباشره كلاب القانص لتفترسه . ولا شك أن من شأن الوحدة وغياب الأقران جعل الفؤاد دائم الرهبة وتوقع المكروه، ويتضاعف هذا حين نعلم أن الثور مستهدف من قبل كلاب القنص الضارية . وباجتماع هذه الأحوال يترجح أن الخوف شعور مستمر النبض في نفس الثور، وأنه مستعد للفرار في أية لحظة . و بهذا يتبين أنه أوفق لجعله مشبهاً به من الحمار الذي يبدو غالباً بين جماعة من الأتن تؤنسه وتسليه، حتى إن أحاسيس الرهبة لا تظهر عليه إلا حينما يقصد إلى المورد، في حين أن الثور يعاني الخوف في كل موضع .

وحين يستدعى الشعراء الثور لجعله طرفاً في التشبيه - سواء للناقة أو للفرس - فإنهم يركزون على إبراز عامل الخوف بالإشارة إلى أن هذا الثور قد فر من الكلاب لما أفزعته :

- حتى إذا ذر قرنُ الشمس أوكَربت ... أحس من ثُعَلٍ بالفجر كلابا
فانصاع لا يأتلي شداً بخذْرفَةٍ ... ترى له من يقينِ الخوفِ إهذابا [١]
- كأن قتودي حين لانت وراجعت ... طريقةَ مرفوعٍ من السير لين

---

[١] للأعشى، ديوانه، ص ٣٣٩ . ذر : طلع . قرن الشمس : أول ما يطلع منها عند الشروق . كربت : كادت وقربت . انصاع : مضى مسرعاً . لا يأتلي : لا يقصر أو يبطئ . الشد : العدو . الخذرفة والإهذاب : السرعة .

على وحـدٍ طاوٍ أفـزت فؤاده كلاب ذَريحٍ أو كلاب ابن مِيزن [١]

وكذلك نجد إبراز عنصر المخافة بادياً في تشبيه الشاعر سرعة مركبه ببقـرة فزعـة مـن القانص وكلابه :

ـ وتصبح عن غِب السرى وكأنها مولعـةٌ تخشى القنيص شبوب [٢]

ـ ودافعـةُ الحـزامِ بمِـرفقيهـا كشاةِ الـربل آنستِ الكلابا [٣]

والأمر ذاته نلفيه ظاهراً حين يكون الظبي طرفاً في جملة التشبيه :

كأن ابنةَ الفـراءِ يوم ابتذلتهـا بذي الرمثِ ظبي ناصع الشد أخضع

مِسـح تلقتـه كـلاب كثيرةٌ فأرسى عليهـا وقْعـه يتقطـع [٤]

ولم يقتصر ما التقطت عيون الشعراء من صور فرار الحيوان علـى الأرضـي منـه فحسب، فقد كان للطير نصيب من تلك المشاهد، إلا أن ما يلحظ على هذا الضرب من الصور ثبات نوع المشبه والمشبه به، حيث كان الطرف الأول فيها هو الفرس، في حـين

---

(١) للأسود بن يعفر، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٤٣٤/١ . القتود : جمع قتد وهو خشب الرحل . لانت : أي ناقته في سيرها . الوحد : الثور . أفزت فؤاده : أفزعته . وينظر في هذا المعنى : عبيد بـن الأبـرص، ديوانـه، ص ٣٢ . وزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٦٤ . وعمرو بن معديكرب، ديوانه، جمع وتحقيق : مطاع الطرابيشي (دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية، د.ط، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م) ، ص ١٢١ . ودريد بن الصمة، ديوانـه، ص ٨٩ .

(٢) لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٩٣ . المولعة : البقرة التي في قوائمها توليع أي نقـط سود . الشبوب : المسنة .

(٣) لمعاوية بن مالك، ينظر : المصدر السابق، ص ٣٦٠ . ودافعة الحزام : أي أنها تمد يديها مداً شديداً فمرفقاهـا يدفعان حزامها .

(٤) لنعيم بن سفيان التميمي، ينظر : البحتري، الحماسة، تحقيق : لويس شيخو (بيروت : دار الكتـاب العـربي، ط٢، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م) ، ص ٥٥ . وينظر في هذا المعنى : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٨٢ لثعلبـة بـن عمرو العبدى . والأنباري، شرح المفضليات، ص ٨٤٥ لشاعر لم يسم .

كانت القطاة طرفها الثاني [1]. ويحرص كافة الشعراء على أن يضمنوا عنصر الفزع في بنية التشبيه حتى تتأكد السرعة التي أقاموا التشبيه لأجلها، فتراهم يطلعون المتلقي على لحظـة الصفر التي لامست فيها يد الموت كف الحياة فأدت إلى انطلاق القطاة بأسرع طيران كان أبطؤه في سرعة الطرف :

حتى إذا قبضـت أظفـاره زغَباً   من الـذنابى لهـا أو كاد يقترب
نحت بضربٍ كرجع العين أبطؤه   تعـلو بجؤجؤها طَـوراً وتنقلب [2]

---

(1) يستثنى من ذلك نص واحد لكعب بن زهير جعل المشبه فيه الناقة لا الفرس، ينظر : ديوانه، ص ص ٢٣٥ ـ ٢٣٧ .

(2) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ١٧٧ . نحت . قصدت أو اعتمدت . الجؤجؤ : الصدر . وينظر في هذا المعنى : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ١٧٤ و ٢٤٤ . والبصري، الحماسة البصرية، ص ١٤٨١ لمزرد بن ضرار .

الفصل الرابع

صيـانة البقـاء

لقد أودع المولى سبحانه في الحيوان قدرات لا يمكنه العيش بدونها، وهي جوانب خفية مستترة في عمق التكوين، تعد في غاية الأهمية لكونها متعلقة بوجوده واستمرار عيشه، إذ هو يعتمد عليها إما في تحصيل الزاد، أو صد الضرر بالتنبه له قبل حلوله، وهذان الجانبان هما اللذان يكفلان بقاءه ويصونانه . وسنستعرض فيما يأتي من الحديث ما أمكننا الوقوف عليه في أشعار الجاهليين من الوسائل التي يستعين ا الحيوان لمواجهة ما يعترضه أو يحتاج إليه، وهي وسائل تتجلى في أشكال سلوكية مختلفة المظاهر تدور في عمومها حول التشبث بالبقاء والسعي لرد الأخطار عن الذات .

*****

(١/٤) الاستكشاف

لقد وهب الخالق سبحانه أصنافاً من الحيوان حواس بالغة الدقة والقدرة على الاستكشاف من مسافات بعيدة لا يمكن للإنسان أن يبلغها، فالحيوان يستطيع بواسطة البصر أو السمع أو الشم تغطية مساحة جغرافية كبيرة، فيتعرف على كل ما فيها إما من زاد يطلبه أو شر يتقيه . وتتفاوت هذه الحواس الثلاث في مستوى الحساسية ومدى اعتماد الحيوان عليها . وتقع حاسة الشم على رأس هرم هذه الحواس، فهي دليل الحيوان الأول لكل ما يحيط به، ثم تأتي بعدها حاسة السمع، وأخيراً حاسة البصر، قال الأنباري :

" وأنف الوحش أصدق من أذنه، وأذنه أصدق من عينه، وهو لا يسمع إلا من قريب، وهو يشم الشيء من مكان بعيد تأتيه به الريح " [١]. وفي ملحوظات الشعراء الجاهليين حول سلوك الحيوان تأكيد لكثرة اعتماده على حاسة الاسترواح، كالاستدلال على الفرائس، أو التنبه للمفترسين، أو التعرف على قدر الأمن في الموقع الذي يكون فيه عبر استياف التربة للتعرف على آثار من سبقه إليه . وكثرة مشاهد الشعراء هذه تبين مدى معرفتهم بهذا الجانب السلوكي الدقيق الذي يؤيده العلماء الحديثون بنصهم على قوة حاسة الشم لدى الحيوانات الثديية خاصة [٢]، وهو ما لمسه الشعراء الجاهليون قبل ذلك بزمن .

ويظهر الاعتماد على حاسة الشم لدى عدد من الفصائل الحيوانية سواء المعتدية أو المعتدى عليها، فكل منهما يستروح رائحة الآخر إما لافتراسه، أو للفرار منه، " ولا تقتصر حاسة الشم في الحيوان على إدراك رائحة الأشياء، بل تتعدى ذلك إلى معرفة مصدرها عن طريق إدراك اتجاه تيارات الهواء فتتجه إلى مصدر الرائحة أو تبتعد عنه " [٣]. ولهذا كان الذئب – كما صوره الشعراء الجاهليون – يعتمد كل الاعتماد على حاسة الشم إذا مضه الجوع ليستدل على فرائسه، ولإنجاز هذه المهمة كان يتعرف على اتجاه الريح أولاً، ثم يسير باتجاه معاكس لها، فيتعرف على غنى أو فقر الأرض التي تأتي منها الريح . ولا شك أن استكشافه غذاءه عبر حاسة الشم يحدد له المسار الذي يتعين عليه

---

[١] شرح المفضليات، ص ٧٩٩ . وتنظر : ص ٨٧٢ . وينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٢٧ . وابن الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ١٧٨ .

[٢] ينظر : مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ٦٤ .

[٣] يوسف عز الدين عيسى، لغة الحيوان، ص ١٦٠ .

سلوكه، فالاسترواح هو المرشد في رحلة البحث عن الطعام التي تبـدأ خطو ـا الأولى باستقبال الريح :

إذا ما عوى مستقبلَ الريحِ جاوبت   مسـامعه فاه على الـزادِ معولُ [1]

وحين تكون حاسة الشم تلتهب فوق جمار الجوع، فإن هذا يزيد مـن حـساسية التقاطها، كما في حال هذا الذئب :

وأغدو على القوتِ الزهيدِ كما غدا   أزل ـاداه التنـائف أطحـلُ
غدا طاوياً يعـارض الـريح حافياً   يخوت بأذنابِ الشعـابِ ويعسـلُ [2]

فهذا الذئب حين أثارته حرارة الجوع راح (يعارض الريح) فلما دلته على مقصده مضى يتبع الرسائل المنقولة عبر الهواء، فأخذ (يخوت بأذناب الشعاب ويعسل) فعدوه هذا ليس عدواً اعتباطياً، بل هو استجابة إيجابية لعملية استرواح الهواء، ما يعني أنه اتجه إلى الشعاب مسترشداً بحاسة الشم فأخذ يفتش عن مصدر الرسائل . والغالب أن رحلة الذئب هـذه تصل به إلى حاجته وذلك لدقة الشم لديه، والجاحظ يؤكد هذا في عامة السباع بقولـه : " وأما شم المأكول واسترواح الطعم فللسباع في ذلك ما ليس لغيرها " [3] .

---

[1] لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٤٨ . جاوبت مسامعه : أي إذا عوى تصوت مسامعه مع فمه . معول : مصوت.

[2] للشنفرى، ديوانه، ص ٧٤ . الأزل : صفة للذئب القليل اللحم . اداه : تتناقله . الأطحل : الـذي في لونـه كدرة. يخوت : يسرع . أذناب الشعاب : أسافلها . يعسل : يعدو عدواً فيه اضطراب .

[3] الحيوان، ١٦٥/٢ .

وكلاب الصيد اشتهرت كذلك بما تشتهر به الذئاب وسائر السباع مـن قـوة الشم، حتى إنها عندما تخرج للصيد " فإنها تستهدي برائحة أخرى خلاف رائحة طريـدة الصيد التي تقتفى أثرها، إنها تتبع رائحة العشب الذي وطئته أقدام الحيوانات " (١). ورغم قوة الاسترواح لديها إلا أننا نعتقد أنها لا تبلغ مستوى غيرها من السباع، وذلك لكونـها مستأنسة عند صاحبها غير مطلقة في الخلاء، وهذا يجعل اعتمادها في تحصيل الزاد موكولاً بحاجة صاحبها، وعندما تحتاج هي يوفر لها الطعام دون أن تتكلف مشقة البحث عنه، ما يجعل توظيفها حاسة الشم ضعيفاً . وهذا لا يعني ضعف هذه الحاسة لديها، فهي بالغـة الدقة والحساسية، لكنها مقارنة بالسباع الوحشية تقع دونها درجة أو درجات، ولو كانت تضارعها في قوة الاسترواح لأشار الشعراء لذلك، لكونه مفخرة من مفاخر آلة القانص .

وتمثل حاسة الشم ركناً أساسياً في حياة الحيوانات المعتدى عليها، فهـي درع واق يحول بينها وبين الأخطار، ويكشف ما يتربص ا من وحوش معتدية . وحيث كان الثور والحمار من أكثر فصائل الحيوان التي تحدث الشعراء عن صراعها وكثرة الاعتداء عليهـا، فإنهم لم يغفلوا تسجيل سلوك الاسترواح لديها، فقد أشار الشعراء إلى أن الثور حين ب عليه الريح وهو في عزلته منفرداً فإنه لا يستدبرها ـ كما يفعل الإنسان ـ بل يـستقبلها بوجهه، واستقباله إياها دليل أهميتها لديه، فهي خير دليل لما يتربص به، خاصة أنه فرد لا أعوان معه، وهذا التفرد يجعله دائم التوجس، لأنه يعلم ضعفه وافتقاره إلى سـياج أمـني

(١) مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ٦٣ .

يحفظه، لذلك اعتمد على نفسه فوظف حواسه بكل طاقا ا . ولا شك أن لعامل الخوف أثر في ييج الحواس وجعلها قادرة على التقاط ما دق من العلامات، كما رأينـا عامـل الجوع في حديثنا السابق عن الذئب عنصراً مؤثراً في مضاعفة الشم لديه، فكـذلك هنـا يضطلع الخوف بما اضطلع به الجوع هناك، فترى الثور يواجه الريح حين تتحرك يتحسس فيها رائحة كلاب القانص التي تستهدفه غالباً وتتبع مواضعه لتفتك به [1] :

ـ مولي الريـج روقيـهِ وجبهته كالهبرقي تنحـى ينفـخ الفَحما [2]

ـ مولي الريـح روقيـهِ وجبهته حتى دنا مِرزم الجـوزاءِ أو خفقَا

ليلته كلهـا حتى إذا حسرت عنه النجوم أضاءَ الصبح فانطلقَا [3]

فالثور في هذين النصين ظل وقتاً طويلاً منصتاً إلى أخبار الريح، يفهم هذا الامتداد الزمني عبر صيغة اسم الفاعل (مولي) الدالة على تلبس الثور بالنعت تلبساً مستمراً لا عارضاً . ويتأكد هذا عبر تأمل النص الثاني الذي فصل القول في حال الثور فـذكر أنـه اسـتمر مستقبلاً الريح (ليلته كلها) حتى (أضاء الصبح فانطلقا)، وهذا الدوام في ممارسة سلوك الاسترواح يجلي لنا عقدة الرهبة والقلق التي يقاسيها بسبب وحدته وانعدام أقرانه .

وأمر الاستكشاف عبر حاسة الشم نلفيه أيضاً في سلوك الحمار الذي كثيراً ما يستند إلى هذه الحاسة لحماية نفسه وقطيعه، أو للاسترشاد إلى مواضع الماء . ومن المعلوم أن الحمار مستهدف من قبل البشر الذين يتحرونه عند موارد الماء مستخفين بين الأشجار،

---

(١) نص على هذا ابن قتيبة في المعاني الكبير، ص ٧٤٨ .

(٢) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٦٦ . الهبرقي : الحداد . تنحى : تحرف، وقيل : اعتمد .

(٣) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٤٦ . المرزم : نجم دنا من المغيب أو غرب، يقال : خفق النجم أي غـاب . وينظر في استقبال الثور الريح : بشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ١١٧ .

وكذا هو مستهدف من قبل أقرانه من الفحول التي تنافسه على ما يصحبه معه من الأتن، لذا فهو يحذر على نفسه وقطيعه معتمداً في ذلك - أكثر ما يعتمد - على قوة شمه التي تلتقط رائحة الخطر من مكان قصي، لأن الحمر - والثدييات عامة - تميز رائحة الإنسان عن رائحة غيره [1]، ومعلوم أن السلوكيات المتخذة ضد هذا الخطر تباين تلك التي يمارسها الحيوان ضد فحل يطمع في إناثه، فمع رائحة الإنسان يعمد الحيوان نحو الهرب، ومع رائحة الأقران لا بد من الثبات والتهيؤ للمقاومة . ولهذا فإن الحمار حين يمر أثناء سوقه لقطيعه بروث حمار آخر فيشمه يصيح بشدة وصخب، وهذا الصياح رسالة تحمل مضامين التحدي والتحذير والإعلان عن ملكية الأرض لئلا يقربها غيره، فيثبت بذلك لإناثه قوته وقدرته على حمايتهن :

متى ما يسف خيشومه فوق تلعةٍ مصامةَ أعيارٍ من الصيفِ ينشِج [2]

فهذا الحمار سريع الاستجابة للرسائل المستقبلة عبر الأنف، والشاعر يصور هذا السلوك عبر أسلوب الشرط والجزاء الدال على اقتران الجزاء وهو (الصياح) بالشرط وهو روث الحمر الأخرى، وهذا التلاحم بين الأثر والمؤثر دليل يقظة الحمار وتنبهه .

وحيث إن الحمار مشهور بالحذر والخوف على أتنه، فإنه يبالغ في التأكد من سلامة الطريق الذي يسلكه، وأمن الموضع الذي يكون فيه، ولأن حاسة البصر لديه لا

---

[1] ينظر : إبراهيم عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص ٢٤٨ .

[2] للشماخ، ديوانه، ص ٩٣ . التلعة : الأرض المرتفعة الغليظة يتردد فيها السيل . المصامة : موضع أرواث الأعيار في الصيف .

تبلغ مستوى حاسة الشم فإنه كثيراً ما يوظف هذه الحاسة، ولذا نجده في بعض مـشاهد الشعراء يوقف أتنه في ناحية ويتقدم لوحده، يتشمم الأرض، ويتحسس الخطـر قبـل أن يصطحب الأتن، فإذا لم يلتقط أنفه ريحاً يدل على شر صاح بأتنه لتلحق به :

كأني حــين أزجــره بصوتي ... زجــرت بــه مــدلا أخدريا
تمهــلَ عــانةً قد ذب عنــها ... يكــونُ مصامــه منها قصيا
ا في روضــةٍ شهري ربيــع ... فســاف لهــا أديمــاً أدلصيا
مشيحاً هل يرى شبــحاً قريباً ... ويوفي دو ـا العلــم العليا (١)

فالحمار هنا يعمد أولاً إلى استكشاف الموقع عبر شم الأرض التي يقف عليهـا لـيعلم إن كانت قد وطأ ا أقدام فحول أخرى، أو مر ا إنسان قريباً، لأن وجه الأرض وحشائشها تحتفظ برائحة أقدام من مر ا لفترة وجيزة ثم تختفي، فإن كانت الرائحة لا تزال عالقـة فهذا مؤشر خطر بأن القانص قريب، أو أن أحد الفحول يتجول قريباً منه . وإذا لم يبعث له أديم الأرض شيئاً فإنه لا يسارع باستدعاء الأتن، بـل يـذهب ـ مبالغـة في طلـب السلامة ـ إلى صعود المرتفعات للتأكد من أمن الطرق التي يزمع قصدها، وسبيله في هذا الاستكشاف حاستا البصر والشم اللتان يكون عملهما من فوق المرتفعات أدق وأحد مما لو كان الحمار على أرض غير مرتفعة . ولهذا رأينا بعض الشعراء ينص على أن الحمـار كان يعلو المرتفعات فيستقبل الريح يفحص رسائلها :

---

(١) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ص ١٣٩ ـ ١٤٥ . أزجره : أي بعيره الذي ينعته . المدل : الواثـق بنفـسه . الأخدري : يريد حمار الوحش الذي ينسبه إلى أخدر وهو فحل من الخيل توحش فضرب العانات فكان نتاجها هذه الحمير . تمهل : تقدم . مصامه : مقامه . ا : أي بالمصام . ساف : شم . الأديم : وجه الأرض . الأدلصي : يقال أرض دلاص أي ملساء . المشيح : الحذر الخائف . العلم : الجبل الطويل .

فصد فأضحى بالسليـل كأنه سليب رجالٍ فوق علياءَ قائم
يقلب للأصواتِ والريح هادياً تميم النضي برصنـه المكادم (١)

وحين لا يجد الحمار ما يرتاب فيه سواء في الأرض التي تشممها، أو الريح التي استقبلها، فإنه في هذه الساعة يتخذ القرار في التوجه نحو الماء، حتى إذا وصل إليه فاء إليـه حـذره وترقبه، إذ نجده يعمد إلى شم الماء لمعرفة آخر الوراد، فقد يكون سبقه إليه فحل آخر من طريق غير الطريق الذي جاء هو منه، إذ إن مورد الماء تنصب إليه مسالك عديدة لكونه في منخفض من الأرض :

فأوردها والنجـم قد شالَ طالعاً رجا منهـلٍ لا يخلـف الماءَ حائره
فجاءت ولم تملك من الماءِ نفسها وساف الشريـع أنفُـه ومشافره (٢)

وإضافة لما مر فقد أشار الشعراء إلى قدرة الإبل على استكشاف الطريق الـذي تسير فيه عبر اشتمام تربته ومعالمه لتعرف أين هي، ومدى قربها أو بعدها مـن القـصد، وهذه خاصية للإبل لم تنسب إلى غيرها من الحيوان، إلا أن الدليل الخريت من بني البـشر يشارك الإبل هذه الخاصية إذ يعمد إلى بعض تربة الطريق فيفحصها بأنفه ليـستدل مـن خلال ذلك على مرماه، قال ابن منظور : " الدليل يستدل على الطريق في الفلاة البعيـدة

---

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٤١ . السليل : موضع . سليب : أي رجل سلب ما عليه من الثياب فهـرب . يقلب : يقدم ويلوي . الهادي : العنق . التميم : التام . النضي : القدح بلا ريش ولا نصل شبه العنق به . برصته: عضضته . وينظر في هذا : أوس بن حجر، ديوانه، ص ٧٣ .

(٢) لخداش بن زهير، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٣٥٥/٨ . شال : ارتفع . رجا منهل : جانبه . الحـائر : مجتمع الماء . ساف : شم . الشريع : موضع ورود الشاربة .

الطرفين بسوفه ترا ا ليعلم أعلى قصد هو أم على جور " [(١)]. وهذا ما يصنعه البعير نفسه حين يتوغل في أجواز الفلوات :

على لاحبٍ لا يهتـدى بمناره   إذا ساقه العود النباطي جرجرا [(٢)]

فهذا البعير بعد أن استاف تربة الطريق علم أنه في مكان بعيد قليـل المـاء، وأن أمامـه أضعاف ما مر به من المشقة، فرغا ليعلن عن ضيقه وإعيائه من هذه الرحلة المضنية [(٣)].

وتأتي حاسة السمع بعد حاسة الشم من حيث القدرة علـى الاستكـشاف، وكونها تالية لحاسة الشم لا يعني ضعفها، فهي قادرة على التقاط ما خفي من الأصـوات والهمسات، وهذه حقيقة علمية يقررها العلماء بالحيوان بقولهم : " يعترف للحيوانـات عادة بحدة السمع، وقد اكتشف مؤخراً أن حاسة السمع لدى عدد غير معـروف مـن الفصائل تفوق حاسة سمعنا حدة بكثير " [(٤)] .

وكانت الناقة ضمن أهم ما نعته الشعراء بحدة السمع، وكان وصفهم هذا صادراً عن مشاهدة وتتبع، حيث يصحب الشاعر ناقته في رحلة قد تستغرق أياماً، فيلحظ أنـها

---

(١) لسان العرب، ١٦٥/٩ (سوف) .

(٢) لامرئ القيس، ديوانه، ص ٦٦ . اللاحب : الطريق البين، ويستعمل للطريق الخفي . لا يهتدى بمناره : أي ليس فيه علم ولا منار فيهتدى به . سافه : شمه . العود : المسن من الإبل . جرجر : صوت . وينظر في هذا المعنى : تميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٧٢ .

(٣) ومن الفصائل الحيوانية المشتهرة بقوة الاشتمام الظليم، نص على ذلك الجاحظ في غير موضع، إلا أننا لم نجد له شاهداً من الشعر الجاهلي . ينظر : الحيوان، ١٣٣/٤ و ٤٠٢ ـ ٤٠٣ و٤٢٠ . والثعالبي، ثمار القلوب، ص ٤٤٤ . والراغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء، ٦٧١/٢ .

(٤) جفري ماسون، عند ما تبكي الفيلة "الحياة الانفعالية عند الحيوان " ، ص ٢٧٥ .

حادة السمع، سريعة الانتباه لأدق نبأة، خاصة حين تغطي العتمة الكون فتخفى المعالم، في هذه الساعات يرى منها تنبهاً لما لا يحس به، ولهذا كانت الناقة في عينه صادقة السمع :

وصادقتا سمع التوجس في السرى لجرسٍ خفــيٍ أو لصــوتٍ منددِ
مؤللتان تعــرف العِتــق فيهما كسامِعتــي شــاةٍ بحومــلَ مفردِ [١]

وفي وصف الشاعر سمع ناقته بـ (الصدق) إشارة إلى أن سمعها لا يكذب أبداً، فكل ما يستقر فيه من الأصوات له مصدر حقيقي في الواقع، وليس ظناً أو توهماً . وهذه الميزة في الراحلة تؤدي وظيفة نفسية يفتقر الشاعر إليها في رحلته المخوفة التي يضرب سيف الموت خلالها في ترس الحياة، وحين تكون راحلته بهذا القدر من حدة السمع لما يعجز هو عــن التقاطه، فإن هذا يمنحه طمأنينة لكون راحلته قد أكملت نقصه، وعلى هذا فهي تحمله في النهار وتقف على رأسه حارسة حين ينسدل الليل .

وإذا كان الشاعر في النص السابق قد أضاف إلى نعت ناقته بقوة السمع تشبيهها في ذلك بالثور المتفرد، فإن بعض الشعراء قد اكتفوا بهذا التشبيه في وصف رواحلهم بحــدة الاستماع، إذ رأوه كافياً في الدلالة على الغرض الذي يتوقف إلمام المتلقي به على معرفتــه سلوك الثور المنعزل بمفرده بلا أقران، حيث تعمل الوحدة على تهييج إحساس الخوف لديه فتستثير طاقة حواسه لصيانة ذاته [٢] :

---

[١] لطرفة بن العبد، ديوانه، ص ٤٢ ـ ٤٣ . المندد : الصوت المرتفع البين . مؤللتان : محددتان . شــاة : ثــور وحشي . بحومل : موضع . وينظر في هذا المعنى : كعب بن زهير، ديوانه، ص ٩٥ .

[٢] ينظر التعليق على أثر الخوف على الثور في إرهاف سمعه عند : الأنباري، شرح المفصليات، ص ٧٩٩ . وابــن الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ١٧٨ .

ـ وأدماءَ من حـر الهجـان كأنها بحر الصريم نابـئٌ متوجـس [1]
ـ تلاحظُ السوطَ شزراً وهي ضامزةٌ كماتوجس طاوي الكشح موشوم [2]

وكذلك الخيل كانت مما أشار الشعراء إلى جودة الاستماع لديه، وقد ساقوا ذلك على سبيل الفخر والتباهي . وهذه الميزة فيه يؤيدها العلم الحديث [3]، وهي مما اشتهر عند القدماء حتى قالوا : " إن الفرس الجواد يسمع وطء الماشي من البعد في ظلمة الليل، حـتى إنه ربما نبه صاحبه من نومه بركضه رجليه حذراً عليه من عدو أو سـبع " [4]. وبـالغ بعضهم في وصف حده سمعه فزعموا أنه " يسمع سقوط الشعرة تسقط من جسده لقـوة سمعه وذكاء حسه " [5]. وإذا لم تكن هذه المبالغة جارية مجرى الحقيقة فإننا لا تخلو مـن الدلالة على أن الفرس يسمع سمعاً حاداً لم تجر به العادة حتى بين فصائل الحيوان المشتهرة بذلك .

---

(1) للمتلمس الضبعي، ديوانه، برواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق : حسن كامل الـصيرفي (القـاهرة : معهد المخطوطات العربية، د.ط، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م) ، ص ٢٢٥ . الأدماء : الناقة البيضاء . الهجان : الكـرام من الإبل . الحر من الرمل : الخالص . الصريم : جمع صريمة وهي الرمال المنقطعة من معظم الرمل . النابئ : الثور الذي ينبأ من أرض إلى أرض، أي يخرج .

(2) لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٩٩ . الشزر : النظر بمؤخر العين . الضامزة : الـتي لا ترغو من ضجر . توجس : تسمع . طاوي الكشح : ضامر الخاصرتين . موشوم : في قوائمه نقط سود .

(3) ينظر : نباهة الحيوان، ص ٢٣٥ .

(4) رسائل إخوان الصفا، ٢/ ٢١٣ .

(5) ابن جزي، كتاب الخيل، ص ١٧٣ . والمؤلف ينقل هذا القول ويراه من المبالغة .

وحيث رأينا بعض من وصفوا حدة سمع الناقة يستعينون بعنصر الخوف المتجسد في الثور، فإن بعض من نعتوا سمع الخيل اعتمدوا على العنصر ذاته، لما للخوف مـن أثـر في إشعال النفس وإلهاب الحواس :

يرى طامـح العينينِ يرنو كأنه   مؤانس ذُعرٍ فهو بالأذن خاتلُ [١]

ولكلاب الصيد كذلك قدرة رفيعة في التقاط خافت الأصوات، وهذا الأمر يؤكده بعض علماء الحيوان بالقول : " ونحن نعلم بالتجربة أن للكلاب قدرة عظيمة على السمع، فهي تستطيع أن تسمع صوتاً يبعد عن ذلك الذي نستطيع نحن أن نسمعه أربع مـرات، وهي تستطيع أيضاً أن تسمع نغمات أعلى من تلك التي تستطيع آذاننا أن تلتقطها " [٢].

وهذه الميزة تعين القانص على اكتشاف موضع طريدته، فكان لذلك معجباً ا يسوقها مفتخراً:

وقد أغتدي ومعي القانصان   وكـل بمـربـأةٍ مـقتفِـر
فيدركُنـا فَغِـم داجِـن   سميـع بصير طلـوب نكِر [٣]

وفي تقديم السمع على البصر اتساق مع تراتب حواس الحيوان التي يأتي البصر في آخرها، كما أن هذا الترتيب يدل على أن السمع هو دليل البصر في الوقوع علـى المرئيـات . وتسهم صيغة المبالغة (فعيل) في تعميق النعت وتكثيف دلالته، إذ يفهم منها أن الـسمع

---

(١) لمزرد بن ضرار، ينظر : البصري، الحماسة البصرية، ص ١٤٨١ . الطامح : الذي يرمي ببـصره إلى أعلـى . خاتل: أي كأنه يختل ما يسمع لشدة استماعه . وتنظر : ص ١٤٨٩ لأبي دؤاد الإيادي .

(٢) ميليسنت سلسام، لغة الحيوان، ص ٦٦ .

(٣) لامرئ القيس، ديوانه، ص١٦٠ . المربأة : المكان المرتفع . مقتفر : أي يتبع آثار الـوحش . الفغـم : المولـع بالشيء الحريص عليه . داجن : آلف قد عاود الصيد مراراً . نكر : أي منكر .

وكذا البصر لدى هذا الكلب حاستان متسمتان بالحدة والقوة، فإذا ما آنس الكلب نبـأة رمى ببصره صوب ما صدر الصوت منه فتأكد به ما سمع، لحساسيته العاليـة في التقـاط الأصوات .

وفي نهاية سلم حواس الحيوان تقع حاسة البصر، ويستثنى من هذا التعميم فـصيلة الطيور التي تمتاز ببصر حاد لدرجة تثير الدهشة، وهذا عين ما سجله الشعراء الجـاهليون من خلال ملاحظتهم انقضاض جوارح الطير على فرائسها من أماكن قصية جداً . والأمر نفسه يقرره علماء الحيوان عبر موازنتهم بين الثدييات والطيور في قوة البصر، فيقولـون : "ومعظم الثدييات ليس لها بصر قوي مثل بصرنا، ومن المؤكد أن نظرها أقل حدة بكـثير من حدة نظر الصقر وكثير من الطيور" [١] .

ولم نعثر في الشعر الجاهلي – حسب ما توصلنا إليه – إلا على نص واحد ينعت الحيوان في ظاهره بحدة البصر، وفيه يشيد الشاعر بقوة الإبصار لدى ناقته أثنـاء ارتحالـه عليها إذ يشير إلى أنها يقظة متنبه ترفع رأسها تتأمل ما يبدو لها على طريقها :

تستشرف الأشباح وهي مشيحةٌ ببصيـرةٍ وحشيـةِ الإنسـان [٢]

وقد أشار إخوان الصفا إلى حدة البصر لدى الجمل تحـت بـاب (جـودة الحـواس في الحيوانات) فقالوا عنه بأنه : " مع طول قوائمه ورقبته وارتفاع رأسه من الأرض في الهواء

---

[١] مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ٧١ .

[٢] لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٢١٨ . تستشرف : تمد عنقها . مشيحة : جادة محاذرة . ببصيرة : بعين بصيرة . وحشية : جعلها وحشية الإنسان لحدة طرفها .

يبصر ويرى موضع قدميه في الطرقات الوعرة والمسالك الصعبة في ظلم الليل" [١]. وحين نتأمل هذا القول ونعيد قراءة النص الشعري السابق يتأكد لدينا ما قرره العلماء بأن بصر الثدييات كليل لا يقارن بجودة حواسها الأخرى، فإخوان الصفا قصروا مجال الرؤية لدى الجمل على موضع قدميه !! وإذا كانت قوة بصره لا تتجاوز هذا الحد فإنه لا يصح وصفه بحدة البصر . وكذلك فالشاعر في البيت السابق لم يذكر صراحة ما يشير إلى حدة بصر ناقته، فلم ينص - مثلاً - على أنها ترى ما لا يكاد أن يرى، أو أنها تلتقط الأشياء ببصرها من مسافة نائية، بل اكتفى بالقول بأنها ترفع رأسها لتنظر (الأشباح) التي يشاركها راكبها في رؤيتها، إذ لو لم تكن مرئية لأكد الشاعر ذلك متباهياً بقدرها، وإذ لم يلمس تفاوتاً بينه وبينها في هذا الحاسة، فإن حديثه عنها ينصرف لكونه حكاية حال وليس مدحاً أو إعجاباً .

أما الطير فإنه معروف بقوة النظر لدرجة تفوق الوصف، ولا يقف الأمر على رؤية الأجسام على آماد بعيدة، بل يتخطى ذلك إلى تغطية رقعة جغرافية واسعة حين ينصب رأسه مستطلعاً يستكشف، إذ إن " الطيور تبصر بلمحة واحدة جزءاً كبيراً من الأرض سواء كانت في الجو أو على شجرة أو أكمة أو جبل، وذلك لا يمكن إلا بتغير أوضاع الأجزاء البصرية ... وفيها عضو خاص تتمكن به من النظر إلى مدى بعيد جداً ... وهو جفن ثالث بين الجفنين الآخرين يغطي المقلة ويتحرك عليها لتبقى نقيه لامعة

---

[١] رسائل إخوان الصفا، ٢/ ٢١٣ .

كزجاجة المنظار، وهو بمنـزلة ستار لها يقيها من أشعة النور الباهرة "[1] . ونحن لا نزعم بأن الشاعر الجاهلي كان ملماً بهذه التفاصيل التشريحية الدقيقة، إلا أنه كان يرى في الطير – ونعني الجارح منه – قدرة مذهلة على رؤية الطرائد، إذ يراه مقبلاً من بعيد كنقطة سوداء في جو السماء ثم يتبين له أنه من جوارح الطير، وبعدها يتنبه إلى أنه منحط يقصد فريسة رآها من موضع شديد البعد كان مرتبئاً فوقه، كهذه العقاب التي وقع بصرها على ذئب فانطلقت نحوه وبينه وبينها أراض وجبال :

كأنا حين فاض الماءُ واحتفلت صقعاءُ لاح لها بالسرحةِ الذيب
فأبصرت شخصه من رأسِ مرقَبةٍ ودونَ موقِعها منه شناخيب [2]

والأمر نفسه نراه في هذا الصقر الذي التقطت عينه أرنباً من مكان قصي يخفق دونه السراب، فانقض نحوه كشهاب ساقط :

ولا أمغر الساقين ظل كأنه على محزئلاتِ الإكامِ نصيلُ
رأى أرنباً من دونها غَولُ أشرجٍ بعيد عليهن السراب يزولُ
فضم جناحيهِ ومن دون ما ترى بلاد وحوش أمرع ومحولُ [3]

---

[1] نباهة الحيوان، ص ص ١٠٤ – ١٠٥ .

[2] لامرئ القيس، ديوانه، ص ص ٢٢٦-٢٢٧ . كأننا : أي فرسه . فاض الماء : أي عرقت . واحتفلت : اجتهدت في العدو . صقعاء : عقاب . السرحة : الشجرة الضخمة . الشناخيب : رؤوس في أعالي الجبال لا يبلغها إلا الطير .

[3] لأبي خراش الهذلي، ينظر السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ١١٩٣- ١١٩٤ . أمغر الساقين : يريد صقراً، والأمغر الأحمر . المحزئلات : المنتصبات . النصيل : حجر يجعل في البئر . غول : أي ذات بعد . أشرج : شقوق تكون في الحرة بعيدة طوال . يزول : يتحرك . بلاد وحوش : أي واسعة تسكنها الوحوش . وينظر في هذا المعنى : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٥٥٦ لأبي بن ربيعة .

وهكذا فإن جارح الطير حين يحتاج إلى الغذاء يصعد على مربأة ـ كما هو في هذا النص والذي قبله ـ فيفحص الأرض وجو السماء، فلا تخطئ عينه جسماً يتحرك مهمـا بلـغ حجمه أو بعده، فإذا انضم مع حدة البصر سرعة الطيران كان غذاؤه في حكم المضمون .

وللغراب كذلك حاسة بصر قوية يبلغ من حد ا أن تخترق الأرض فترى ما تحتها، وذلك أن الغراب متهالك على أكل الكمأة، وهي نبات يكون في جوف الأرض لا على ظهرها، ورغم ذلك يهديه بصره الحاد إلى مواضعه فيستخرجه دون أن يخطئ منبته :

وحمش بصـير المقلتـين كأنه إذا ما مشى مستكره الريح أقزلُ
يكاد يرى ما لا ترى عين واحدٍ يثير له ما غيب التـرب مِعولُ [١]

قال الجاحظ عنه: " ولهو أبصر بمواضع الكمأة من أعرابي يطلبـها في منبـت الإجـرد والقصيص في يوم له شمس حارة . وإن الأعرابي ليحتاج إلى أن يرى ما فوقها من الأرض فيه بعض الانتفاخ والانصداع، وما يحتاج الغراب إلى دليل " [٢] .

*****

(٢/٤) اتقاء أحوال الطبيعة

(١/٢/٤) زمن الحر

يتسم مناخ الجزيرة العربية وقت الصيف بالحرارة الملتهبة والجفاف الشديد، وفيـه تضحي أشعة الشمس ناراً تشوي الوجوه والأجساد، وتمسي رمال الصحراء جمراً يحـرق

---

[١] لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ٥٠-٥١ . حمش : أي غراب دقيق الساقين . مستكره الريح : أي يستقبلها. الأقزل : الأعرج . معول : أي منقاره . وينظر في هذا المعنى: ابن قتيبة, المعاني الكبير، ص ٢٥٧ لأبي دؤاد الإيادي.

[٢] الحيوان، ٣/ ٤٥٤ . الإجرد والقصيص : ضربان من النبت .

الأقدام . وطبيعة جزيرة العرب ضنينة بموارد الماء، ما يجعل التعرض للهيب الشمس ولفح السموم ضرباً من المجازفة بالحياة . وفي هذه الظروف القاسية كان الحيوان يلقى أشد العناء في مواجهة جحيم الصيف، وكلما تضاعفت الحرارة اشتد الجفاف فعظمت الحاجة إلى الماء، ولم يكن هذا متيسراً بسهولة، ولذا كان الحيوان يتقي الحرارة بكل وجه ليحافظ على رطوبة جسده لئلا تجف فيهلك .

وقد وهب المولى سبحانه أهم حيوان لدى العرب مزايا خلقية يستطيع بها مقاومة الحرارة والجفاف، ألا وهو الجمل، وهذه نعمة منه لأصحاب الإبل الذين لم تكن لتستمر حياتهم بغير هذا الحيوان . ومن ذلك أن العرق يشكل خطراً كبيراً على الحيوان المتعرض للحرارة، لأنه يفقده كمية كبيرة من السوائل التي يختزنها جسده، وفي حال استمرار التعرق يزداد فقد الماء من الجسم حتى يصل إلى درجة الجفاف التي تعرض الحيوان للموت، إلا أن الجمل قد خصه الله بأن جعل الغدد العرقية في جسمه عميقة تحت سطح الجلد، في حين توجد هذه الغدد على سطح الجلد في الحيوانات الأخرى، وهذه الميزة تجعل كمية السوائل التي يفقدها الجمل قليلة لا تصل به إلى حد الخطر . وإضافة لهذا فإن بدء إفراز العرق من الجمل لا يظهر حال تعرضه للحرارة كما في الحيوانات الأخرى، بل يتأخر إفرازه فلا يبدو إلا بعد السير المتواصل [١]. ولا يخفى أن السنام يختزن كميات كبيرة من السوائل والدهون التي تزود الجمل بالرطوبة والطاقة .

---

(١) ينظر: محمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ١٠٥ .

وتتأكد هذه المزايا حين نتصفح مدونة الشعر الجاهلي فنجد الشعراء حين يتحدثون عن رحلتهم وقت الهاجرة التي يتوقد فيها الحجر وتنضج الهامات، ثم يأخذون في تـصوير نوقهم فإنا نتوقع منهم أن يذكروا تحلب العرق منها بغزارة، لأن من شأن بذل ا هود في هذا الوقت أن يؤدي إلى تصبب العرق، إلا أن الشعراء لم يذكروا هذا في نوقهم لأنم لم يروه منها، وهذا يتسق مع طبيعة الإبل التي لا تفرز العرق إلا بعد الجهد المضني وبكميات قليلة، وهذا عين ما سجله الشعراء، إذا لم يشيروا إلا إلى تعرق قليل لم يتجـاوز حـدود العنق، خاصة فيما سموه الذفرين، وعلى هذا اتفقت غالب النصوص :

ـ كأن بذِفْـراها عنيـةَ مجربٍ   يحش   ا طالٍ جـوانب قُمقُمِ (١)

ـ وتنضح ذِفراها بجـونٍ كأنه   عصيم كُحيلٍ في المراجل معقَدِ (٢)

ـ تنجو وتقطر ذِفراها على عنق   كالجذع شذب عنه عاذق سعقَا (٣)

وما لم ينص من الشواهد على ذكر الذفرين فإنه يتفق مع هذين النصين في الدلالة على قلة كمية العرق، وأنه لا ينصب من الراحلة انصباباً رغم التهاب الهاجرة، وبذل الجهد، وثقل الحمل (٤). وكل هذه العوامل ـ بل بعضها ـ من شأنه أن يلجم الراحلـة في عرقهـا

---

(١) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٢٠٤ . الذفرى من البعير : أصل عنقه . العنية : أبوال الإبـل المـستخدمة في علاج الجرب . ا رب : الذي جربت إبله . يحش : يجمع ويملأ . القمقم : ضرب من الأواني . الطـالي : الـذي يطلي الإبل الجربى .

(٢) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٢٢٢ . الجون : الأسود يريد عـرق الـذفرى . العـصيم : الأثـر وقيـل القطران.كحيل : مادة سوداء تطلى ا الإبل . المراجل : جمع مرجل وهو القدر . معقد : مطبوخ .

(٣) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٨١ . تنجو : تخرج من الإبل لسرعتها . شذب : قشر . العاذق : الذي يقـشر عن النخلة كر ا . وينظر في هذا المعنى : عنترة، ديوانه، ص ٢٠٤ . والشماخ، ديوانه، ص ص ١٣٧ و٢٢٥ .

(٤) ينظر : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٤١و ٢٩٦ . وتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٣٥ . وعمـرو بن شأس، ديوانه، ص ٣٨ .

إلجاماً، ولكن حكمة الصانع سبحانه حالت دون ذلك فحفظت عليها ما تختزنه من السوائل لتعينها على الصمود ومواصلة الرحيل .

والأمر على عكس ذلك حين يصف الشعراء أفراسهم، حيث يشيرون إلى سيل من العرق يتحدر منها، حتى إن جسد الفرس ليستحم من كثرة ما يتصبب من عرقه :

إذا ما استحمت أرضه من سمائِهِ جرى وهو مودوع وواعد مصدق [(١)]

ويعبرون عن غزارة عرق الخيل أحياناً بألفاظ لا ترد في وصفهم عرق النوق كالنبع والإسبال والابتلال :

ـ تنبع من أعطافِها وجلودِها حميم وآضت كالحماليج قُودها [(٢)]

ـ قَلِقَت رحالتها وأسبلَ نحرها وابتل من زبدِ الحميم حزامها [(٣)]

ويروى عن سفيان بن عيينة أن صعصة تكلم عند معاوية فعرق فقال معاوية : بهرك القول! فقال صعصعة : إن الجياد نضاحة بالماء [(٤)].

وقد أثبتت الدراسات الحديثة المجراة على الإبل أنها تتميز بآليات خلقية عجيبة تمكنها من الحفاظ على الماء في أجسادها وعدم فقده إلا بكميات قليلة، ومعلوم أن الجسم

---

(١) لخفاف بن ندبة، شعره، ص ٤٥٨ . مودع : من الدعة وهي السكون . المصدق : الصدق في كل شيء .

(٢) للمثقب العبدي، ديوانه، ص ١١٢ . الأعطاف : جمع عطف وهو الجانب . الحميم : العرق . آضت : صارت. الحماليج : جمع حملاج وهو منفخة الصائغ . القود : الطوال .

(٣) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣١٦ . الرحالة : السرج . أسبل نحرها : سال منه العرق . وللاستزادة في هذا المعنى ينظر : امرؤ القيس، ديوانه، ص ٦٧ . وعمرو بن معد يكرب، ديوانه، ص ٦١ . وزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ١٧٠ . والشمشاطي، الأنوار ومحاسن الأشعار، ١/٢٩٠ لمعقر بن حمار البارقي . وربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٥٢ .

(٤) الجاحظ، البيان والتبيين، ١/ ١٣٣ .

يفقد السوائل عبر طريقين رئيسين هما : التعرق والتبول، أما الأول فسبق بيانه، وأما الثاني فقد أثبت العلم المعاصر أن كليتي الجمل تعمل بصورة عملية جداً لضمان عدم فقد السوائل خاصة وقت الحر والجفاف، إذ تقوم بتركيز البول لدرجة عالية جداً لتصفية الماء منه فلا تدفع إلى المثانة سوى السوائل الشديدة الملوحة التي لا يستفيد منها الجسم، ولهذا فإن كمية الماء التي يفقدها الجمل عن طريق البول تكون قليلة جداً، وهذه آلية هامة تساعد على حفظ الماء، إذا إنا تخفض معدل خروج البول حتى يصل إلى ربع معدل خروجه الطبيعي في الأحوال العادية [(١)]. ومن الطريف أن الشاعر الجاهلي لم تفته ملاحظة هذا الملمح حين يصحب إبله في القفار الممتدة الجافة، إذا رأى أن معدل إفراز البول لديها يقل بدرجة كبيرة عما كان عليه سابقاً، وهذه هي الآلية التي يقوم ا الجمل في حال الظمأ وبذل الجهد لمنع خروج الماء من جسمه ليبقى رطباً يقاوم لفح السموم :

بديمومةٍ ما إن تكاد يرى ا   من الظمأ الكُوم الجِلالُ تبولُ [(٢)]

وعلق ابن السكيت على هذا البيت بقوله شارحاً : " هي بقفرة لا تصيب ما ترعى ولا ما تشرب فلا تتبول "!! وهذا تفسير ظاهري لا يؤيده العلم الحديث، ولا يستقيم مع طبيعة الإبل الخلقية وآليات حفاظها على الماء .

[(١)] ينظر : محمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ص ٨١ ـ ٨٢ .

[(٢)] لعروة بن الورد، ديوانه ، صنعة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق بن السكيت، تحقيق : محمد فؤاد نعناع (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م) ، الديمومة : الفلاة الواسعة . الكوم : جمع كوماء وهي الناقة العظيمة السنام . الجلال : الضخمة .

وقد سلف القول بأن البول الذي تخرجه الإبل في أحـوال الظمأ وطـول الرحيل يكون عالي التركيز شديد الملوحة، وهذا من شأنه أن يجعل لون هذا السائل شديد الصفرة بسبب عملية التكرير التي قامت ا الكليتان حتى جردته من أية نسبة من الماء الخالص .

وكان الشاعر بدقة ملاحظته يلاحظ التغيرات الطارئة على راحلته فيسجلها، ومـن ضمن ما لاحظ أن البول الذي يتحدر من ناقته في هذه الرحلة شديدة الصفرة، وتسجيلـه لهذا المظهر يدل على أنه أمر طارئ لم يكن يراه في الأحوال العادية، وهذا يؤكـد أن آليـة التكرير لا تقوم ا الكليتان إلا عند الضرورة تحت ظروف الجهد واشتداد الحر، وهذه الظروف كانت تظِل هذه الراحلة التي ينعتها الشاعر، ما أدى إلى تبدل لون البول نتيجة التحولات الحاصلة في الجسم لمقاومة الجفاف : .

وقد أنعلتها الشمـس نعلاً كأنه قلـوص نعـامٍ زفهـا قد تمورا

سرت من أعالي رحرحانَ فأصبحت بفَيـد وباقي ليلهـا ما تحسـرا

فلما تدلـت من أجـارد أرقلت وجاءت بمـاءٍ كالعنيـةِ أصفرا (١)

وهناك ميزة أخرى التقطتها عدسات الشعراء، وهي مما يـساعد الإبـل علـى الاحتفاظ بارتواء الجسد، وذلك أنم لاحظوا في مكان بروكها بعد تحركها عنه مواضع قد

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ص ١٣٨ - ١٤٥ . القلوص : الأنثى الشابة . الزف : صغير الريش . تمور : سـقط . رحرحان وفيد : موضعان بينهما مسافة طويلة . أجارد : موضع . أرقلت : أسرعت . العنية : أبوال الإبل تحبس في الشمس زماناً حتى تخثر وتخلط معها أخلاط لعلاج الإبل الجربى .

حفرت في التراب قليلاً، ما يشير إلى أن تلك المواضع من الجسد كانت ألصق بالأرض من غيرها، الأمر الذي يدفع إلى الاعتقاد بأن جسم الراحلة كان معتمداً أثناء بروكه على تلك النقاط منه التي هي بمثابة كراس أو أعمدة يستقر عليها الجسد كلـه . وكـان الـشاعر الجاهلي يلاحظ تلك المواضع في كل مبرك تنوخ الناقة فيه للتخفف من مشقة الرحيـل، فتتداعى إلى ذهنه صورة مفحص القطاة في الرمل الذي تسويه بصدرها ونحرها لتحفر في التراب قليلاً ثم تبيت فيه، حيث يلاحظ تقارباً شكلياً بين آثار مبيت الناقة ومفاحص القطا :

ـ كأن مواقع الثفِنـاتِ منها   معرس باكـراتِ الوردِ جون [١]

ـ فترى بحيث توكأت ثَفِناتها   أثراً كمفتحص القطا للمضجع [٢]

وينحو بعض الشعراء إلى تحديد عدد تلك الآثار فيذكر أنها كانت أربعاً :

كأن مواضـع الثفِناتِ منها   إذا بركـت وهن علـى تجافي

معرس أربـعٍ متقـابلاتٍ   يبادرنَ القـطا سملَ النطافِ [٣]

فإذا كانت الناقة الواحدة تخلف في مبركها أربع نقاط محفورة في التراب فإن الناقتين لا بد أن يكون عدد مواضع احتفارهما في التراب ثمانية مواضع :

---

(١) للمثقب العبدي، ديوانه، ص ١٧٤ . الثفنات : هي الركبة وما مس الأرض من كركرة الجمـل وأعـضائه إذا برك، وقيل : هي ما مس الأرض من يديه ورجليه وكركرته وهن خمس, وقيل غير ذاـك . المعـرس : موضـع التعريس، والتعريس النـزول آخر الليل أو أوله . باكرات : يعني القطا . الورد : الماء الذي يورد . جون : سـود وهو من الأضداد .

(٢) للحادرة قطبة بن أوس، ديوانه، تحقيق : ناصر الدين الأسـد (بـيروت : دار صـادر، ط٣، ١٤١١هـ ـ/ ١٩٩١م)، ص ٦٦ .

(٣) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ص ١٦٤-١٦٥ . أربع : أي أربع من القطا . يبادرن : أي يسبقن . سمـل : جمع سملة وهي بقية الماء في الحوض . النطاف : المياه .

كأن مبيتاً من ثمـانٍ من القطا مناخهما ينفي الحصى كلكلاهما (١)

وقد نعتقد بعد قراءة النصين الأخيرين أن للناقة الواحدة عدداً ثابتاً من المواقع المـؤثرة في التراب، وأن تلك الحفر الصغيرة لا يمكن أن تتجاوز أربعاً، ولكن هذا الاعتقاد لا يـصمد أمام نص شعري يذكر صاحبه أن الآثار التي تركتها راحلته في التراب بعد قيامها كانـت خمسة مواضع، ما يجعل اعتقادنا ذاك يتخلخل فيتلاشى :

كأن مواضـع وِصلَيها إذا بركت وقد تطابـق منها الـزور بالثفِنِ
مبيت خمسٍ من الكُدري في جددٍ يفحصن عنهـن باللباتِ والجُرنِ (٢)

لابد أننا الآن نتساءل عن سر تلك المواضع من جسد الراحلة، وما وظيفتها، ولماذا اختلف الشعراء في عددها ؟

لقد وقف علماء الحيوان عند هذه المسألة، وأوردوها في سـياق حـديثهم عـن خصائص الجمل الخلقية التي تعينه على مقاومة الحرارة والتكيف مع لهيـب الـصحراء، فذكروا أن تلك المواقع في جسم الجمل عبارة عن " وسائد تتكون في الشهر الخـامس أو السادس من عمر الجنين، وهي ذات فائدة كبرى عندما يربض الجمل على الأرض، حيث إنها الأجزاء التي يتلامس بها جسم الجمل مع الأرض، وهذه الوسائد ... تسمح للجمـل

---

(١) لقيس بن الحدادية، ينظر : الأخفش، الاختيارين، ص ٢١٩ .

(٢) لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ٢٢١ . الوصلان : العجز والفخذ . الزور : الصدر، وقيل وسـطه وقيـل أعلاه . الكدري : ضرب من القطا . الجدد : الأرض المستوية . يفحصن : يحفرن . اللبات : أعـالي الـصدور . الجرن : جمع جران وهو مقدم العنق .

بأن يركع على الرمال الساخنة،حيث إنها ترفع الجسم وتمنعه من ملامسة السطح الحار"[١].

وهنا ينزاح الستار عن سر تلك المواضع، إذ يتبين أنها منحة ربانية للإبل تستطيع بها الصمود في طبيعة الصحراء فلا تتأثر بحرارة الأرض حين تبرك عليها، إذ تعزل تلك الوسائد جسد الجمل عن سطح الرمال الساخنة، ما يؤدي إلى حفظ السوائل في جسمه وعدم فقدها بأثر الحرارة .

أما عن عدد تلك الآثار في مبترك الراحلة التي تباين الشعراء في عددها، واكتفى البعض الآخر بالإشارة إليها دون نص على عدد معين، فإنه متعلق بعدد ما يتكئ عليه الجمل أثناء بروكه من تلك الوسائد العازلة التي توجد في خمسة مواضع منه هي : الركبة والكوع والصدر والعرقوب والكاحل [٢]. وبالنظر في هذه النقاط من جسد الجمل نجد أن عدد الوسائد فيها لا يتجاوز عشراً، وبالتدقيق نرى أن الجمل حين يأخذ وضع البروك فإن ألصق تلك الوسائد بالأرض هي التي تكون في الركبة والكاحل والصدر، وهي تشكل نصف عدد الوسائد في عامة الجسم، ولذا رأينا شاعرين يشيران في النصوص السابقة إلى أن عدد الآثار في مبترك الناقة بعد تحركها عنه كان أربعاً، أحدهما كان يصف ناقة واحدة، والآخر يصف ناقتين خلفتا ثماني حفر في الأرض . أما النص الذي ذكر أن عدد المواضع التي أورثها جسد الناقة كان خمساً فإن هذا يدل على أن وسادة الصدر قد التصقت بالأرض التصاقاً شديداً حتى حفرت في التراب، هذا إلى جانب وسائد الركبتين

---

(١) محمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ص ٤٧ - ٤٨ . وتنظر : ص ٩٧ .

(٢) ينظر : المصدر السابق، ص ٤٨ .

والكاحلين البالغة أربعاً . ووسادة الصدر لا تلامس الأرض ملامسة تبلغ درجة الحفـر في ترا ا إلا عندما ترخي الراحلة عنقها حال بروكها لشدة ما تعانيه من الفتـور والإعيـاء، ولهذا يزيد عدد الآثار التي تورثها الراحلة في مبتركها . وربما يكون التفاوت في عدد تلك الآثار راجعاً إلى تحرك جسم الراحلة أثناء بروكها باعتمادها على أحد شقيها، ما يجعـل الوسائد الواقعة في هذا الشق أعمق حفراً في التراب، الأمر الذي يجعلها تستحوذ على انتباه الشاعر ببروزها فيهمل ما عداها .

وقد اجتهد بعض الشراح في تفسير مواضع ثفنات الراحلة المؤثرة في التراب وربط الشعراء بينها وبين مفاحص القطا، فكان لهم أجر الاجتهاد دون الصواب فيه، ولا يعـود هذا إلى قلة علمهم بل لعدم تقدم العلم في عصرهم كما بلغ في عصرنا هـذا فاتجـه إلى تشريح الحيوان والبحث في أعضائه الداخلية . جاء في متن ديوان المثقب العبدي شـرح لهذه المسألة نصه : " يقول : تجافى في مبركها فأثرها في مبركهـا كآثـار القطـا " [1]. والحقيقة ـ كما بينا سابقاً ـ أن مواضع تأثير جسدها في التراب المشابه لآثار القطا ليس ناتجاً عن تجافيها في مبركها ـ كما نص الشارح ـ بل لاعتماد جسمها على نقاط معينة فيه ترفعها عن الأرض قليلاً فتعزل حرارة الأرض عن التأثير في بدنها، وهذه الآثار تظهـر بمجرد ملامسة تلك المواضع سطح التراب وإن لم تتجاف الراحلة في مبركها . وفي شرح الأنباري للمفضليات نعثر على نص آخر يصيب خيال الحقيقة دون كبدها حين سـعى

---

[1] ديوان المثقب العبدي، ص ١٧٥ .

الشارح إلى تفسير الصلة بين الثفنات ومعرس القطا فقال : " وإنما جعـل آثـار ثفنا ـا كأفاحيص القطا لصغرها، لأن نجائب الإبل تصغر ثفنا ا " [1]. والحقيقة أن حجم الوسائد العازلة يتناسب طردياً مع حجم الأعضاء، ومن الخير للناقة أن يكبر حجم هذه الوسـائد لتؤدي وظيفة العزل بشكل تام فتحفظ البدن من الحرارة أو حتى مجرد الإحساس ا، فكبر تلك الوسائد ميزة في خلقها وليس عيباً .

وإذا كان الخالق سبحانه قد وهب الإبل خصائص تستعين ا على مقاومة الهجير، فإن أصنافاً أخرى من الحيوان لا تملك لمقاومة الحرارة ولهيب الـشمس سـوى اتقائهـا بالشجر وظل الأغصان، ما يجعلها تظل ساكنة تحت الشجر حتى تخفت شعلة الـشمس . وأبرز ما يمارس هذا السلوك مما ذكر الشعراء الجاهليون الظباء، وهي من الفصائل الـتي لا تطيق مقاومة الحر الشديد لامتصاصه سوائل أجسادها ما يجعلها عرضة للهلاك, ولـذلك فهي تسارع إلى اتقاء الشمس بالاستظلال بالشجر :

إذا الشمس كانت رتوةً من حجا ا تقتها بأطـرافِ الأراكِ وبالسّدرِ [2]

وتظل الظباء مفترشة ظل الشجر، ناعمة ببرد المكان لا تحيد عنه ما دامت تجد من الشمس حراً :

---

[1] شرح المفضليات، ص ٦٣ .

[2] لخداش بن زهير، ينظر : أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيـق : محمـد علـى البجاوي (القاهرة : دار نهضة مصر، د . ط، ١٩٨١م) ، ص ٤١٤ . رتوة : قريبة . حجا ا : موضع كناسها .

على حـد متنيها من الخلق جدةٌ تصير إذا صام النهـار لـدولجَ
ببطن العقيـق أو بخـرج تبالـةٍ متى ما تجد حرّاً من الشمس تدمج [(١)]

وتحرص بعض الظباء على أن يكون المكان الذي ترود فيه ذا شجر تتفيـأ ظلالـه وقت الهاجرة، ويتأكد هذا السلوك لديها حين تكون ذات ولد غض لم يصلب عوده بعد، لأنه لا يطيق افتراش بساط رملي يتلهب كالجمر، ولهذا تسارع أمه عند اشتداد الحر لتقيه بظلال الأشجار صيانة لبقائه :

شنِفَت إلى رشـأٍ تربـبـه ولها بذاتِ الحـاذِ معتـزلُ
ظِـل إذا ضحِيت ومرتقَب ولا يكـونُ لليلِها دغَـلُ [(٢)]

وتتخذ ضروب أخرى من الحيوان سلوكيات مختلفة تدفعها إليها حـرارة الجـو، كالجنادب مثلاً ـ وهي ذكور الجراد ـ التي تأخذ في الصياح عند شدة الحر، وتـضرب بأرجلها في أجنحتها فيسمع لذلك صوت :

ـ وتكلفـي اليوم الطـويلَ وقد صرت جـنادبه من الظـهر [(٣)]

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٣٢٢ . متنيها : أي الظبية . جدة : خطة تخالف لونا . صام النهار : انتصف وقت الهاجرة . الدولج : الكناس . العقيق وخرج تبالة : موضعان . تدمج : تدخل في كناسها . وللاستزادة حـول هذا المعنى ينظر : عمرو بن قميئة، ديوانه، ص ص ١٦٨-١٦٩ . والأعشى، ديوانه، ص ٤٠٩ . والحـارث بـن حلزة، ديوانه، ص ٤٩ . وبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٢٠٩ . وكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٣٦ . والأخفش، الاختيارين، ص ٢٢٣ لقيس بن الحدادية .

(٢) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ص ٩٣-٩٤ . شنفت : نظرت . الرشأ : ولد الظبية . تربب : تربيـه . الحـاذ : موضع ذو شجر عظام . ضحيت : أصابها حر الشمس . الدغل : كل موضع يخاف فيه الاغتيال .

(٣) لحسان بن ثابت، ديوانه، تحقيق : سيد حنفي حسنين (القاهرة : دار المعارف، د. ط، ١٩٨٣م)،ص ١٨٨.

ـ تغالين فيه الجَـزءَ لولا هواجر جنادبها صـرعى لهن قَصيص [١]

وحتى الحيات التي هي ألصق الحيوانات بالأرض لم تسلم من أذى لهيب الرمضاء، فرغم كونها تمسح الأرض بعامة جسدها، ما يخيل لنا أنها اعتادت حـرارة الأرض إلا أن ذلك في الحقيقة لم يعطها مناعة ضدها :

ويومٍ من الشعرى يذوب لُوابه أفاعيه في رمضـائِهِ تتمـلْملُ
نصبت له وجهي ولا كِنٍ دونه ولا سِتر إلا الأتحمـي المرعبلُ [٢]

*****

(٢/٢/٤) البرد والمطر

أثبت الشعراء الجاهليون نصوصاً كثيرة تصور سلوك الحيوان زمن القر وهطـول المطر، وما يطرأ على نشاطه من الكمون وابتغاء الدفء، إذ إن الحيوان يلقى مـن شـدة الصقيع ما يجد الإنسان من العنت والمشقة . وأكثر فصائل الحيوان التي استحوذت علـى اهتمام الشعراء في هذا الأمر هي الإبل، وذلك لمساكنتهم إياها، وتلبس حيا م ا في كثير من الوجوه . ومن ذلك ما يبدو على الإبل من سلوكيات تعبر عن تأذيها مـن بـالبرد

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ١٨٢ . تغالين : أي قطيع الحمر . فيه : بموضع ذكره . الجزء : الرطب من العشب. فصيص : صوت . وينظر في هذا المعنى : المثقب العبدي، ديوانه، ص ٨٧ . وبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٨٢ .

(٢) للشنفرى ، ديوانه ، ص ٨٦-٨٧ . اللواب : شيء تراه في الهاجرة ينحدر من السماء إلى الأرض من شـده الحر. تتململ : تتحرك وتتقلب كرباً . كن : ستر . الأتحمي : برد منسوب إلى اليمن . المرعبل : البالي . وينظر في هذا المعنى : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٣٥٠ .

وإحساسها بقرصه المؤلم، حيث لاحظ أصحاب الإبل أنا وقت اشتداد البرودة تعجل في العودة من المرعى إلى حظائرها قبل حلول الوقت الذي تؤوب فيه عادة، حيث إنا في غير زمن القر لا ترجع إلا مع الغروب، أما حين يلسعها البرد فإنا تبادر إلى العودة قبل غروب الشمس بوقت طويل . وتجدر الإشارة إلى أن جميع النصوص الواردة في بيان سلوك الإبل وقت البرد جاءت في سياق الفخر بالكرم أو المدح به، لأن البرد زمن يصوح فيه النبت ويجف الضرع فتشتد حاجة الناس للهبات، فكان للبذل زمن الشتاء خصوصية ليست لغيره سواء بالنسبة للمنفق، لأنه ينفق من عسر وضيق، أو بالنسبة للآخذ لأنه يستقبل تلك العطايا بشوق ولهفة . ويذهب الشعراء لتأكيد قيمة الكرم في الشتاء بالتركيز على شدة البرد، فيجدون سلوك الإبل في سرعة عود ا إلى حظائرها كافياً للدلالة على مرادهم وبيان قيمة الكرم في زمن لا تقوى الإبل على الصمود فيه :

فمن للضيفِ إنْ هبت شمالٌ مزعزِعةٌ تناوحها صَباها
وألجأ بردها الأشوالَ حدباً إلى الحُجراتِ باديةً كُلاها
هنالك إن نزلت ببيتِ صخرٍ قرى الأضياف شحماً من ذُراها [1]

وحين يضيق خناق البرد فإن الإبل السارحة تعود إلى مواطنها مسرعة كأنما تطرد، فتراها تعدو بشدة فراراً من لسع الزمهرير لتلوذ بحظائرها تلتمس الدفء فيها :

وإذا اللقاح تروحت بعشيةٍ رتك النعامِ إلى كنيفِ العوسجِ

---

[1] للخنساء، ديوانا، ص ص ٢٠٣ - ٢٠٤ . المزعزعة : المحركة للشجر وأطناب البيوت . تناوحها : تقابلها . الشمال والصبا : ريحان شديدتا البرد . الأشوال : الإبل التي وضعت فارتفعت ألبانا وأتى على نتاجها سبعة أو ثمانية أشهر . حدباً : تقوست من الضمر وبدت كلاها من الضمور . وتنظر في ديوانها : ص ٤١٢ . والمفضل الضبي، المفضليات، ص ص ٨٩ لأعشى باهلة . وحاتم الطائي، ديوانه، ص ١٥٩ .

ألفيتنا للضيـف خير عِمـارةٍ   إن لم يكن لبن فعطف المدمـج [١]

وقد لا تقوى الإبل على مفارقة معاطنها حين يشتد البرد، فتظل ملازمة لمواضع مبيتها فلا تخرج للرعي عند انبلاج الصبح،مختارة تحمل ألم الجوع بعدم طلب الكلأ على تحمل ألم البرد:

وإذا يـج الريح من صرادِها   ثلجاً ينيخ النيـب بالجعجـاعِ
أحللت بيتك بالجميع وبعضهم   متفـرق ليحـل بالأوزاعِ [٢]

وحتى لو أشرقت الشمس فإنا تعجز عن فك قيود البرد عن الإبل التي ظلت ترتعد ليلها كله، وذلك لضعف حرار ا أمام البرد القارس، ما يجعل الإبل تظل منيخة لا تطيـق التحرك والشمس حية تتلألأ، ولكنها في عجز عن إطلاق هذه الإبل الموثقة بلا قيد :

ويومٍ هـوادي أمـرِهِ لشمالِـهِ   يهتك أخطـالَ الطرافِ المطنبِ
ينيخ المخاض البرك والشمس حيةٌ   إذا ذُكيـت نيرانهـا لم تلهبِ [٣]

وفي كلمة (ينيخ) الواردة في هذا النص ـ والنص الذي قبله ـ إيحاء بقسوة البرد الذي نسب إليه هذا الفعل، والبرد شيء يحس ولا يلمس، فإذا كان بحاله هذه قادراً على الفعل والتأثير في الكائنات فإن في هذا دلالة على شدة وطأته. وإضافة إلى هذا فإن لفظ (ينيخ)

---

[١] للحارث بن حلزة، ديوانه، ص ص ٤٣ - ٤٤ . اللقاح : النوق ذات اللبن . الرتك : المشي السريع . الكنيف: الحظيرة . العرفج : نبت . العمارة : القبيلة . المدمج : القدح . وللاستزادة حول هذا المعنى ينظر : عامر بن الطفيل، ديوانه، تحقيق : هدى جنهويتشي (بـيروت : مؤسـسة الرسـالة، ط١، ١٤١٨هـ ـ/١٩٩٧م) ، ص ١١٢ . والأعشى، ديوانه، ص ص ١٦٧ - ١٦٨ . ولبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ١٠٣ – ١٠٤ .

[٢] للمسيب بن علس، شعره، جمع وتحقيق : أيهم عباس حمودي (بغداد : مجلة المورد، مج٢٠، ع ١، ١٩٩٢م)، ص ٦٦ . الصراد : الريح الباردة . النيب : مسان إناث الإبل . الجعجاع : المبرك . الأوزاع : القطع المتفرقة .

[٣] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ١٦- ١٧ . أخطال : حبال . الطراف : بيوت الأدم . المطنـب : شـديد الأطناب . المخاض : الحوامل . ذكيت : أوقدت . لم تلهب : من شدة البرد . وينظر في هذا المعنى : سلامة بـن جندل، ديوانه، ص ص ٢٢٦- ٢٢٧ .

يفيض بمضامين القهر والغلبة، كما أن صيغة المضارع تؤكد هذه المضامين بدلالتها على أن القهر ومرادفاته دائم متسلط .

ويضرب البرد بمعوله في النظام الاجتماعي لقطعان الإبل فيصيبه بالخلل، يظهر هذا في سلوك الفحل قائد النوق، إذ نراه حين يقرصه البرد يتخلى عن مسؤوليته فيهمل القطيع منشغلاً بنفسه، وبيان ذلك أن الثابت في سلوك الفحل أنه يسير خلف القطيع لمراقبة أفراده والإشراف على حركته، ولكن هذا السلوك ينقلب على رأسه عند اشتداد البرد فيظهـر الفحل متقدماً على القطيع كله قد سبقه في العودة إلى الحظيرة بعد أن آلمه عض البرد :

ـ وجاءَ قريع الشول يرقص قبلها   من الدفءِ والراعي لها متحرف (١)

ـ وخـود فحلُها من غير شـل   بدار الـريح تخويـد الظليـم (٢)

وتمتد سطوة القر على الفحل فتخمد بعض أنشطته المعبرة عن فحولته، فتراه ملتفتاً عن النوق راغباً عن ضرا ن لما شغله من جهد الصقيع، فصار شـاغله الوحيـد طلـب الدفء، فأضحى ساكناً خامداً لا يهدر ولا تبدو عليه علامات الفحولة :

وبادرتِ الشولُ الكنيف وفحلُها   قليلُ الضرابِ حين يرسلُ والهدر (٣)

---

(١) لطرفة بن العبد، ديوانه، ص ١٠١ . القريع : الفحل . يرقص : من سرعته . مـن الـدفء : أي يطلبـه . متحرف: أي بعيد .

(٢) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ١٠٤ . خود : عدا . شل : طرد . بدار الريح : يسابق الريح الباردة . وينظـر في هذا المعنى : الأنباري، شرح المفضليات، ص ٥١٧ .

(٣) لخداش بن زهير، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٣٦٥/٨ .

وتعمل سهام البرد الحادة على خلخلة نظام أوثق من صلة الفحل بالنوق، وهـو صلة الناقة بفصيلها، حيث تنصرف عنه أيام البرد، فلا تعطف عليه ولا ترأمـه بعـد أن أجهدها الصقيع وجفف ضرعها . وقد وظف الشعراء سلوك الناقة هذا لتعميق معنى البرد, وتأكيد فكرة الكرم في هذا الزمن الذي يصد الأم عن ولدها :

وقد علم الضيـف وا تدون إذا اغبر أفـق وهبـت شمالا
وخلت عن أولادِها المرضعات ولم تر عـين لمـزنٍ بِـلالا
بأنك كنت الربيـع المـغيثَ لمن يعتريـك وكنت الثمـالا [(١)]

وإلى جانب الإبل تحدث الشعراء الجاهليون عن التحولات الطارئة علـى سـلوك الكلاب بتأثير الزمهرير والريح الباردة، ويرى المتأمل فيما سجل الشعراء تحولاً عكسياً في طبيعة الكلب ونظام عيشه، ما يؤكد عمق نفاذ سلطة الشتاء في أنظمة الحيوان، فالكلـب الشهير بنشاطه وحركته حول الخباء وحراسة الأنعام يتحول إلى جثة هامدة قارة في مخبئها من لدغ الصقيع، فيغدو غير قادر على الحركة أو إجابة المستنبح وهداية الأضياف، أي أن جميع أنشطة الكلب تطوى بأثر البرد . وننبه إلى أن سلوك الكلب هـذا ورد في سـياق الفخر بالكرم أو المدح به، فكان عاملاً على تعميق معنى الصقيع، الأمر الذي يعكس تميزاً على شخصية الممدوح أو المفتخر :

---

(١) لعمرة بنت العجلان ترثي أخاها عمرو ذا الكلب، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٥٨٥ . الثمال : الغياث . وللاطلاع على نصوص أخرى ينظر : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ١١٦٨ . والبصري, الحماسة البصرية، ١٣٢٣ لبرد بن حابس . والخنساء، ديوانا، ص ٢٠٠ .

ـ نعيت من لا تِغب الحي جفنته إذا الكواكب أخطا نوءَها المطر
وأجحر الكلب موضوع الصقيع به وألجأ الحـي من تنفَاحِهِ الحُجر [١]
ـ تباري الريـح مكرمةً وجوداً إذا ما الكلب أجحره الـشتاءُ [٢]

وكذلك فإن البرد يمسك حلق الكلب عن النباح فلا يعود قادراً على أكثر مـن نبحـة واحدة يستجمع فيها جهده، وقد ينقطع نباحه فينكفئ في صدره فتسمع له هريراً :

ـ لا ينبح الكلب فيها غير واحدةٍ من العشـاءِ ولا تسري أفاعيها [٣]
ـ يكاد ا ـد ينضح من يديـهِ إذا دفـع اليتيم عن الجـزور

وألجأتِ الكلاب صباً بليـلٌ فـآلَ نباحهـن إلى الهـرير [٤]

ولكون القر يشل حركة الكلب فإنه لشدة ما يلقى من أذاه يظهر على سـلوكه الغضب من مقدماته، فتراه حين تنتشر السحب يرفع رأسه نحوها فينبحها غضباً وخوفـاً من نزول المطر لما يعقبه من الصقيع الذي يرغمه على الاختباء :

له هيـدب دانٍ ورعد ولجـةٌ وبـرق تـراه ساطـعاً يتبلج
فباتت كلاب الحي ينبحن مزنه وأضحت بنات الماءِ فيها تمعج [٥]

---

(١) لأعشى باهلة، ينظر : الأصمعي، الأصمعيات، ص ٨٩ . تغب : تأتي يوماً بعد يوم . تنفاحه : أي شدة نفـح الصقيع أي دفعه .

(٢) لأمية بن أبي الصلت، ينظر : البصري، الحماسة البصرية، ص ٤١٧ . وينظر في هذا المعنى :حاتم الطائي، ديوانه، ص ١٥٩ .

(٣) لجنوب أخت عمرو ذي الكلب ترثيه، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٥٨٢ .

(٤) لجران العود، ديوانه، برواية أبي سعيد السكري (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٣، ٢٠٠٠م) ، ص ٢٧ . البليل : الريح الباردة التي كأنما يقطر منها الماء لشدة بردها .

(٥) للأفوه الأودي، شعره، تحقيق : عبد العزيز الميمني، ضمن مجموع الطرائف الأدبيـة (بـيروت : دار الكتـب العلمية، د.ط، د.ت) ، ص ٩ . الهيدب : السحاب المتدلي . بنات الماء : السمك . تمعج : تلتوي وتتثنى . وينظر في هذا المعنى : ابن قتيبة، المعاني الكبير، ص ص ٢٣٢- ٢٣٣ .

قال الجاحظ : "والكلب إذا ألحت عليه السحائب بالأمطار في أيام الشتاء لقي جِنة، فمتى أبصر غيماً نبحه، لأنه قد عرف ما يلقى من مثله " [(١)].

وللثور الوحشي مشاهد رسمها الشعراء لحاله وما يلقى من المشقة حال البرد والمطر، إذ يظل ملتجئاً إلى شجرة يستوهبها الدفء والحماية :

ـ وبات ضيفاً لأرطاةٍ يلوذُ بها في **مرجحِن مرته الريح فانبجسا** [(٢)]
ـ وبات في **دف أرطاةٍ يلوذُ بها** **يجري الرباب على متنيهِ تسكابا** [(٣)]

ويقتنص أحد الشعراء صورة قريبة من الثور وهو ملتف بأغصان شجرة يستدفئ بها، فيلفيه يعاني أشد المعاناة لكونها لم تمنحه الدفء، ما جعله ينتفض لشدة البرد حتى لم يسلم له عضو من الارتعاد لقسوة الصقيع :

باتت عليهِ ليلةٌ رجبيةٌ **نصباً تسح الماءَ أو هي أبرد**
ينفي بأطرافِ الألاءِ شفيفَها **فغدا وكل خصيل عضوٍ يرعد** [(٤)]

وقد تبلغ حدة البرد وغزارة المطر مبلغاً تشرع معه صور الموت في التداعي إلى نفس الثور، وعندها يكون انحباس الغيث وبزوغ الشمس منفذاً يهب عليه منه نسيم الحياة :

---

(١) الحيوان، ٧٣/٢ .

(٢) لقيس بن الحدادية، ينظر : الأخفش، الاختيارين، ص ٢٢٤ . المرجحن : السحاب الثقيل . انبجس : انفجر بالمطر .

(٣) للأعشى، ديوانه، ص ٣٩٩ . الدف : الجنب . الرباب : السحاب الأبيض ويعني به المطر . متنيه : جانبيه . وتنظر له أيضا : ص ٣٦١ . وللاستزادة ينظر : لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٤٣ . وابن ميمون، منتهي الطلب، ١/ ٤٢٦ للأسود بن يعفر .

(٤) لعبيد بن الأبرص، ديوانه، ص٤٤ . ينفي : ينحي . الألاء : جمع ألاءة وهي الشجرة . الخصيل : اللحم المجتمع.

فتدارك الإشراق باقي نفسِهِ   متجـرداً كالمائـح العريان (١)

وتمارس البقر والظباء سلوك الثور حال البرد وانصباب المطر، فهي مـا إن تحـس بمقدم الغيث إلا وتسارع في الهرب لتلتجئ بالشجر، ويبدو أن فزعها من هطـول المطـر يدفعها إلى عدو شديد جذب لتسارعه أعين الشعراء، فرأينا بعضهم يوظفه في تشبيه سرعة خيله، وبعضهم يستعين به في هجاء خصمه بسرعة الفرار . وما تداعي صورة عدو الظباء حال المطر إلى خيال الشعراء إلا لكونه بالغاً في سرعته، ما جعله صالحاً للتوظيف الشعري في أغراض شتى (٢) :

ـ إذا ما جـرى قلت شوذانقـا   تنحى من الـوابل الحـافش (٣)
ـ كأ ـم كانوا ظباءً بصفْصفٍ   أفاءت عليهم غَبيةٌ ذات مصدق (٤)

والظبي حين يستشعر المطر يعدو صوب الشجر ليظله من انصبابه، لأنه إذا لم يتقه تشبع وبره بالماء فتضاعف إحساسه بالبرد، كما في حال هذا الظبي :

بشريةٍ دمِثِ الكثيـبِ بدورِهِ   أرطى يعوذُ به إذا ما يرطَب

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٤٤ . المائح : الذي ينـزل إلى البئر إذا قل الماء ليملأ الدلو بيده .

(٢) ليست الظباء الفصيلة الحيوانية الوحيدة التي يستفرغ المطر نهاية عدوها، فأثر المطر عام على فـصائل الحيـوان كافة، وقد استعان الشعراء بأنواع أخرى من الحيوان حال المطر لتعميق معنى السرعة، كالأسد، ينظر: قـيس بـن الخطيم، ديوانه، ص ٢٢٧ . والذئب، ينظر : الطفيل الغنوي، ديوانه، تحقيق : محمد عبد القادر أحمد (بيروت : دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٦٨م) ، ص ٦٠ . والثعلـب، ينظر : أبو تمام، الوحشيات، تحقيق : عبد العزيز الميمني (القاهرة : دار المعارف، ط٣، ١٩٨٧م) ، ص ٤٧ لمحمد بن حمران .

(٣) لعمرو بن معد يكرب، ديوانه، ص ١٢١ . الشوذ : ولد الظبي . النقا : الكثيب من الرمل . الوابـل : المطـر الشديد . الحافش : من الحفش وهو جريان السيل .

(٤) لسلامة بن جندل، ديوانه، ص ١٦٩ . الصفصف : ما استوى من الأرض ولا رمل فيه . غبية : دفعة من المطر. مصدق : شدة .

يتقي به نفَيانَ كل عشيـ ـةٍ فالمـاءُ فوق متونهِ يتصبـب (١)

ولكن المطر حين يكون شديد الغزارة فإن الشجر لا يحقق للظباء ما ترجوه مـن السلامة، لخطر السيل المتحصل عن المطر، لذا يتجه القطيع بخبرته نحو المرتفعات فيشخص فوقها لعلمه بعجزه عن الصمود في وجه السيل المتدفق الذي يقتلـع الـشجر الراسـخ ويدحرج الأحجار العظيمة، ولذا فإن المواضع المرتفعة تضحي مركب أمان يعتصم الحيوان ا من الغرق :

فأصبح العِين ركوداً على الأوشازِ أن يرسخن في الموحِل (٢)

ولا يقتصر خطر السيل على حيوان السهل فحسب، فخطره على حيوان الجبـل ربما كان أعظم، فالوعول التي تتخذ الجبال مسكناً حين ترى شدة تدفق المطر من السماء تبادر إلى الانحدار من ذراها لئلا يعظم انصباب الماء فيدحرجها مـن أعـالي الجبـال إلى الأودية حيث السيل العاتي الذي يبتلعها في جوفه، ولاتقاء هذه النهاية تبادر لاتخاذ موضع آمن قبل ألا يدع لها السيل خياراً :

ـ لولا تنكبهن الوعثَ دمرهـ ـا كما تنكـب غَـرب البئرِ متاح (٣)

---

(١) لساعدة بن جؤية، ينظر : السكري شرح أشعار الهذليين، ص ص١٠٩٩- ١١٠٠ . الشربة : المرتفع . دمث: لين . بدوره : الدور فجوات تكون في الرمل . إذا ما يرطب : أي إذا ما أصابه بلل لجأ لهذه الأرطـاة . يتقـي : يتقي. نفيان : أراد ما يصيبه من المطر . متونه : أي متون الأرطى . وينظر في هذا المعنى : طرفة بن العبد، ديوانـه، ص ١٨٥ .

(٢) للمتنخل الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ١٢٥٨ . العين : البقر . الأوشاز : المرتفعـات . يرسخن : أراد يغرقن .

(٣) لأبي ذؤيب الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ١٦٨ . الوعث : المواضع اللينـة الـسهلة . الغرب : الدلو الضخمة .

ـ يحط الوعولَ العصم من كل شاهق ويقـذف بالثـيران في المتحير [١]

ـ وحط وحـوش صاحةَ من ذُراها كأن وعـولها رمـك الجـمال [٢]

وكذلك فإن ما يستكن من الحيوان في جحور تحت الأرض كالضباب والفئـران تدرك خطر جريان السيل فتسارع للخروج قبل أن يدهمها الماء فتـهلك، ولا شـك أن اتخاذها قرار الخروج يسبق وصول الماء بزمن يتسع للهرب نحو موضع آمن، وهذا يشير إلى أن الحيوان قد وهبه الخالق ما يستشعر به الخطر قبل حلوله، الأمر الذي يمنحـه فرصـة للنجاة، كهذه الضباب التي سارعت للخروج من مخابئها فتجمعت كأنا تشد أزر بعضها وتستمد الأمن من ائتلافها حتى يزول الروع :

كأن الضباب بالصحارى عشيةً رجالٌ دعاها مستضيـف لموسِق [٣]

ولم تنحصر صور الشعراء في هذا الموضوع على الحيوان الأرضي فحـسب، بـل تجاوزته إلى الطير في السماء، فرصدوا أثر المطر عليه، ونصوا على ما ينتهجه من سـلوك أثناء أو قبل هطوله . وتأتلف عامة نصوص الشعراء في وصف واحد يصور الطير بـشدة

---

[١] لعبيد بن عبد العزى السلامي، ينظر : ابن ميمون، منتهي الطلب، ٨/ ٢٨٦ . العصم : جمع أعصم وهو الوعل الذي في ذراعيه بياض . المتحير : مجتمع الماء .

[٢] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٩١ . صاحة : جبل . رمك : سود . وفي المعنى ذاته ينظـر : ديوانـه، ص ٣١ . وامرؤ القيس، ديوانه، ص ٢٦ .

[٣] لخفاف بن ندبة، شعره، ص ٤٦٣ . المستضيف : المستغيث . الموسق : اسم مكان من الوسق وهو الجمع . وفي هذا المعنى ينظر : طرفة بن العبد، ديوانه، ص ٢٨ إلا أنه أشار إلى مو ا ربما لتأخرها في الخروج أو لشدة السيل . وحول إخراج السيل الفئران ينظر : امرؤ القيس، ديوانه، ص ٥١ . والأخفش، الاختيارين، ص ٥٩ لعلقمة الفحل. وقد أشار الشعراء كذلك إلى أن السيل يضطر الذئاب إلى ترك جحورها خشية الغرق، ينظر : خفاف بـن ندبـة، شعره، ص ٤٦٣ .

السرعة حال المطر، فمن المعلوم أن الطير ذو ريش وأجنحة لا تؤدي وظيفتها في حمل الطير إلا حينما تكون جافة منتشرة، وانهمار الغيث يعطل هذه الوظيفة، لأن ريش الطـائر ذو طبيعة امتصاصية تمسك الماء فيصيبه بالتلبد وعدم الانتشار . هذه الآثار السلبية تحول بـين الطائر والقدرة على الطيران، فإما أن يقع على الأرض، وإما أن يظل ساكناً مستسلماً في شجرة لا تمنحه ما يأمل من السلامة . ولهذا فإن الطائر حين يلمس أمارات الغيث يهـب مسرعاً إلى عشه ليحتمي به من القطر، ولو أصابه منه شيء وهو في عشه فإنه لا يفـزع لكونه لم يضع العش إلا في مأمن . وقد وقعت أبصار الشعراء على سرعة الطير التي تنطلق ا إلى أوكارها فوظفوها في سياق الفخر بسرعة خيلهم التي شا ت في شـدة مـضائها سرعة الطير العائد إلى وكناته في يوم غيم ماطر :

ـ فلو أ ا تجري على الأرض أدركت ولكنهـا فـو بتمثـال طائر
خداريةٌ فتخـاءَ ألثـ ـق ريشها سحابةُ يـومٍ ذي أهاضيب ماطر[1]
ـ إذا قيـلَ يوماً يا صبـاحاً رأيتها كعِقْبان يوم الدجـن ألثقَها القَطْر [2]

قال الشمشاطي : " (عقاب الدجن) العقاب إذا رأت الدجن كـان أسـرع لطيرانـا لوكرها قبل أن تلحقها السحاب " [3] .

---

(١) لسلمة بن الخرشب، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٧ . فو : تسرع . الخدارية : وصف للعقـاب التي يضرب لونا إلى السواد والغبرة . الفتخاء : اللينة الجناح . أهاضيب المطر : دفعاته .

(٢) للأجدع الهمداني، ينظر : أبو تمام، الوحشيات، ص ٤٨ . الدجن : الغيم المظلم في اليوم المطير . ألثقتها : بللها. وللاستزادة ينظر : عنترة، ديوانه، ص ٣٣٥ . والنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٢٣ . وزيد الخيل، ديوانه، جمع وتحقيق: أحمد مختار البزرة (دمشق : دار المأمون للتراث، ط١، ١٤٠٨هـ ـ/١٩٨٨م) ، ص ٨٥ . والمفـضل الـضبي، المفضليات، ص ١٦٥ للحارث بن وعلة .

(٣) الأنوار ومحاسن الأشعار، ١/ ٢٨٩ .

وحين يرافق الغيث رعد مجلجل فإن الطير لم لذلك فلا تعود قادرة على الطيران لشدة ما يهدها من الخوف، فتظل قابعة في موضعها حتى تسكن نفسها ويزول روعها :

كأ م صابت عليهم سحابةٌ   صواعقُهـا لطيرهـن دبيب (١)

قال الجاحظ مؤكداً سلوك الطير هذا : " فإن الرعد إذا اشتد لم يبق طـائر علـى الأرض واقع إلا عدا فزعاً، وإن كان يطير رمى بنفسه إلى الأرض " (٢) .

وقد تقرر هذا السلوك من الطير لدى الشعراء حتى غدا معنى شعرياً يـستعين بـه الشاعر لتأكيد معنى أو تعميق فكرة، فتراه يلحمه في بنية نصه لإثبات خوفٍ يهجو به، أو لتأكيد تجرده منه، كما في هذا النص :

فما نفرت جني ولا فُل مِبردي   ولا أصبحت طيري من الخوفِ وقعا (٣)

وهذا المسلك الذي ينحو فيه الشعراء إلى توظيف سـلوك الحيـوان في معـانيهم الشعرية ثر وافر في مدونة الشعر الجاهلي، وهو دليل عمق اتـصالهم بـالحيوان وجـلاء سلوكياته لديهم .

*****

---

(١) لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٩٥ . صابت : مطرت . وينظر : الأنبـاري، شـرح المفضليات، ص ٧٨٤ .

(٢) الحيوان، ٣/ ١٧٦ .

(٣) لموسى بن جابر، ينظر : التبريزي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميـد (القـاهرة : المكتبة التجارية الكبرى، د.ط، ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م) ، ١/ ٣٤٩ .

(٣/٢/٤) الليل والنهار

في مملكة الحيوان مواضع معينة تكون مسرحاً لأصناف شتى تقصدها طلباً للمـاء والكلأ، وفيها يتصادف الحيوان القوي والضعيف، ما يجعل الحيوان الأضعف يحرص على الاستتار بدثار الليل حين يقصدها خوفاً على نفسه من السباع .

وتضم أوراق الشعر الجاهلي نصوصاً ترسم مشاهد متنوعة لتلك المناطق الطبيعيـة التي تمثل نقاط تجمع للحيوان، فتصور تلك المشاهد حذر الحيوان وطول تريثه حين يزمـع التوجه لأرض غنية بالماء أو العشب، فتراه ينتظر إدبار النهار وإقبال الليل، ويظل كـذلك وقتاً قد يمتد لساعات، فإذا ما شرعت ظلمة الليل تتسلل عبر الأفق استشرف الحيوان ذلك في شوق، حتى إذا أطبقت العتمة انطلق يلتمس زاده . وسلوك الحيوان هذا يؤيده العلماء بقولهم : " إن كل الحيوانات البرية تقريباً هي حيوانات ليلية، أو هي تسعى وراء رزقها في الضوء الخافت بعيد الغروب " [(١)]. ويتفق هذا القول المحدث مع نص شعري قديم يؤكـد سلوك الحيوان هذا من خلال حديث الشاعر عن حمار وحشي مع أتانـه ظـل الـشاعر يراقبهما وقتاً طويلاً فخرج بهذه النتيجة :

يظـلان النهـار برأس قُف   كُميتِ اللون ذي فَلَكٍ رفيع

[(١)] مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ٦٠ .

ويرتعيـان ليلهمـا قـراراً   سقتـه كل مغضِنةٍ همـوع (1)

ويعد الحمار الوحشي الضرب الحيواني الوحيد الذي استحوذ على نصوص الشعراء المسجلة لهذا السلوك الليلي، فقد وقفوا كثيراً عند مواقف استعداده مع قطيعه لورود الماء، فلاحظوا طول انتظاره والتزام كافة الأتن بالانتظار إلى جواره حتى يحين الليل، لأن موارد الماء تمثل خطراً كبيراً على الحيوان المعرض للافتراس، فهي إن خلت من وحش متربص فلن تخلو من قانص مستخف قد هيأ سهامه، ولهذا فإن الحمار يرجئ الورد حتى الليل لترحـل السباع ويؤوب القانص . وإذا ما ظل القانص ملازماً قترته حتى المساء فإن وضوح الرؤية لديه يمسي ضعيفًا، الأمر الذي يمنح الحمار فرصة للنجاة، لكل هذا كان الليل هو وقـت انطلاق الحمار بأتنه نحو شرائع الماء :

وظلت كأن الطير فوق رؤوسِها   صياماً تراعي الشمس وهو كظوم
إلى أن أجن الليلُ وانقض قارباً   عليهـن جيـاش الجِـراءِ أزوم (2)

فهذه الأتن لا تجرؤ على مخالفة الفحل، ومصلحة الجماعة تقتضي من الحمار إلزام الأتـن بالانتظار حتى يسدل الليل غطاءه، ولهذا نراها منصاعة لأمره حيث ظلت واقفة تنتظـر، ولم يكن انتظارها هذا منطوياً على أي نشاط آخر كالرعي أو الاجترار، بل هو انتظـار وحسب، بدليل حالهن التي صورها الشاعر بقوله: (كأن الطير فوق رؤوسها) وقولـه :

---

(1) لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٢٩ . القف : ما ارتفع من الأرض وغلظ . الفلك : قطـع مـن الأرض تستدير وترتفع عما حولها . القرار : المطمئن الطيب الطين من الأرض . المغضنة : السحابة الممطـرة . الهمـوع : السائلة بالمطر .

(2) للشماخ، ديوانه، ص ٣٠١ . ظلت : أي الأتن . صياماً : واقفة ساكتة لا تنهق . كظوم : أي عطشان، وقيل : ساكت . أجن الليل : اشتدت ظلمته . انقض : أسرع بهن . قارباً : طالباً للماء ليلاً . جيـاش الجـراء : متـدفق الجري. أزوم : شديد العض .

(صياماً تراعي الشمس) . ويبدو أن وقت الانتظار كان طويلاً بدليل أن الشاعر يـذكر الشمس والليل، ما يعني أن زمن الانتظار ابتدأ في وقت كانت الشمس فيه مشرقة واستمر حتى الظلام، والشاعر يؤكد هذا بقوله : (إلى أن أجن الليل) أي اشتدت ظلمته، فالفحل لم يتحرك ا حال الغروب أو بعيده بقليل، بل فرض عليها الانتظار حتى احلولك الظلام، وهذا دليل خبرته وطول تجاربه .

وقد تظهر على الأتن علامات جهد الظمأ، فلا يؤثر ذلك على سياسة الفحـل فيندفع لتعجيل الورد، فالهم الأول تحقيق السلامة، وإذا كان التبكير يتعارض مع هذه الغاية فإن الحمار لا يلتفت لرغبتهن حتى لو رأى منهن غور العيون وصليل الأجواف وجفـاف الحلوق :

فظلـت بميـؤودٍ كأن عيـونهـا   إلى الشمس، هل تدنو، ركِي نواكز
لهـن صليـلٌ ينتظـرنَ قضـاءَه   بضـاحي عذَاةٍ أمره وهو ضامـز
ولمـا رأى الإظـلام بادره   ـا   كما بادر الخصـم اللجوج المحافز (١)

وفي بعض المواقف يمسي الحمار دانياً من مورد الماء بحيث يراه بعينـه، فتـصارعه نفسه لتغلبه على التحرك فيعارضها بحزم مختاراً تغليب الرهبة على الرغبة، فيبقى رغم قربه من المشرب وشدة حاجته إليه واقفاً لا يتقدم حتى يحل الظلام :

جأب أضـربهِ التعـداءُ صيفَته   حتى دعته عيـونٌ ماؤها شـعب

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ص ١٧٦ - ١٧٩ . ميؤود : موضع . هل تدنو : هل تغيب . الركي : جمع ركية وهي البئر الصغيرة . نواكز : غوائر . الصليل : صوت يسمع إذا يبست الأمعاء من العطش . الضاحي : الظاهر البارز . عذاة : أرض طيبة بعيدة من الماء . ضامز : ساكت لا ينهق . اللجوج : المتمادي في الخصومة . المحافز : ا اثي .

عيناً بعـين إليهـا ما يحـولهـا عنها،وعين غروبِ الشمس يرتقب
وهو إذا لبـس الظلمـاءَ قر ا يعلو القراديـد أدنى سيره الخَبب (١)

ولا تشذ كافة اللوحات الشعرية عن البنى الرئيسة الواردة في النصوص الـسابقة، فجميعها تشتمل على الإشارة إلى شدة عطش الأتن التي يقابلها حزم وحذر من الحمـار الذي لا يلين مهما بلغت حدة الظمأ، حتى يأتي الليل فيعطي إشارة الإذن بالتحرك (٢).

وعلى عكس سلوك الحيوان هذا يكون سلوك النعامة، فالنهار هو مسرح كافـة أنشطتها، وتظل كذلك تنقف الأرض وتنتقي أطايب العشب حتى تبدأ أمارات الليل فتتهيأ للعودة إلى عشها يأ لا يبدأ مع انسدال خيوط الظلمة بل قبل ذلك بكثير، حيـث إنـا تبادر إلى الإياب وقت الأصيل لتصل إلى مسكنها قبل أن تأفل الشمس . هذه المبادرة في الإياب ناجمة عن ضعف حاسة بصر النعامة بعد الغروب، ما يجعلها تـسارع إلى العـودة لئلا تضل طريقها، ولذا كان الليل قرين الخطر لدى النعامة فكانت تتقيه بما يبقى من فتيل النهار ليوصلها لعشها قبل أن تدركها العتمة :

ـ أو صعلـةٌ بالقارتين تروحت ربداءُ تتبع الظلـيم الأربدا

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ص ٣٠٤ - ٣٠٥ . الجأب : الغليظ . شعب : متفرق . عيناً : يريد عين الماء يراها بعينه . قر ا : أي ساق أتنه يطلب الماء ليلاً . القراديد : الصحاري الصلبة . الخبب : ضرب من السير .

(٢) للاطلاع على نصوص في هذا ينظر : امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٨٢ . وربيعة بـن مقـروم، شـعره، ص ص ٣٦٧و ٣٧٩و٣٨٢- ٣٨٣ . والسكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ١١٩١-١١٩٢ لأبي خراش الهذلي . وابن ميمون, منتهى الطلب، ٨/ ٣٤٩ لامرئ القيس السكوني . والشماخ، ديوانه, ص ص ٦٨-٦٩ و ١٥٤- ١٥٧ .

يتجاريان ويحسبـان إضاعةً مكثَ العشاءِ وإن يغيما يفقدا [١]

ـ حتى إذا أفِد العشِـي تروحا لمبيتِ ربعِي النتـاج هجان [٢]

ويتجلى فزع النعامة من أن تمسكها يد الليل عبر عدوها الشديد الذي تطير به آيبة إلى مسكنها، إذ تنطلق بشد بالغ السرعة لا يجد الشاعر مثالاً له خيراً من الدفعة الشديدة من المطر، ولا شك أن أحاسيس الرهبة المائجة في نفس النعامة تمنحها طاقة كبيرة تحملها على استفراغ أقصى جهدها :

فتذكرت ثَقَـلاً رثيداً بعدما ألقـت ذُكاءُ يمينها في كافرِ

فتروحا أصـلاً بشد مهذِبٍ ثـر كشؤبوبِ العشِي الماطرِ [٣]

وتتناسب سرعة عدو النعامة طردياً مع قرب حلول الليـل، فكلمـا ازداد دنـواً ضاعفت من سرعتها خوفاً من إدراكه إياها، كهذه النعامة التي غفلت مع ظليمهـا عـن وجوب مبادرة الإياب، فما شعرا إلا والليل ينسج شراعه عبر الأفق، فتنبها من غفلتـهما فزعين فانطلقا بسرعة لا يكاد الطرف يدركها :

والليـلُ قد جـللَ الآفاق شملته وقد تمدد فـوق الطخيةِ الغسق

---

(١) للأعشى، ديوانه، ص ٢٦٥ . صعلة : صفة للنعامة الصغيرة الرأس . تروحت : سارت آخر النهار وقـد بـدا الليل . يغيما : أغام أي أقام .

(٢) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٤٩ . أفد العشي : عجل عليهما . ربعي النتاج : بيضهما . هجان : أبيض وهو نعت للبيض .

(٣) لثعلبة بن صعير، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص١٣٠ . ثقلاً : أراد بيضاً . رثيداً : منضوداً بعضه فـوق بعض . ذكاء : اسم للشمس . الكافر : الليل . الأصل : جمع أصيل وهو العشي . مهذب : سريع . ثر : شديد . الشؤبوب : الدفعة من المطر .

لولا توقـد ما ينفيـهِ خطوهما   على البسيطةِ لم تدركْهما الحَدق [1]

*****

(٣/٤) الزاد

لوفرة الزاد آثار إيجابية كثيرة تظهر على الحيوان، وهي آثار منوعة وقف عنـدها الشعراء فسجلوها، وأول ذلك الحسن والنضارة العامة المنطبعة على صورته بـأثر كثـرة الغذاء وتنوعه . وحسبك ذا حسناً وجمالاً أن بعض الشعراء لم يجدوا خيراً من مـشهد الحيوان المتنعم في الخصب ليشبهوا عشيقا م به، ولتداعي هذه الصورة في ذهن الـشاعر وقت التغزل دلالة عميقة على تميزها وروعتها، ويكفيك أنه انتقاها ليشبه ا أخص الناس به، كما في هذا النص الذي تبرز فيه صورة الظبية موازية لسعاد :

بانت سعاد فأمسى القلب معمودا   وأخلفتك ابنةُ الحـر المواعيـدا
كأ ا ظبيـةٌ بكر أطاع لـ ـ ـها   من حومـلٍ تلعات الجو أو أودا [2]

وإلى جانب النضارة والحسن فإن الزاد الوفير يمنح الحيوان قوة وصلابة تمكنه مـن العدو الشديد، ولإدراك الشعراء الجاهليين هذا الملمح فقد شبهوا خيلهم بحيوان راتـع في عشب وخضرة لا يكاد يفارقها، لأن هذا الكلأ ينعكس على أعضائه فيمسي صلباً جلداً .

---

(١) لأبي بردة الطائي، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٨/ ٣٢٣ . الطخية : الظلمة والغيم . الغسق : أول ظلمة الليل . وللاستزادة حول فرار النعام من الليل ينظر : الأفوه الأودي، شعره، ص ٢١ . والسكري : شرح أشـعار الهذليين، ص ٣٢٠ ـ ٣٢١ للأعلم الهذلي . والشماخ، ديوانه، ص ص ٢٧٨ – ٢٧٩ .

(٢) لربيعة بن مقروم، شعره، ص٣٦٠ . معمودا : موجعاً . أطاع : كثر المرعى واتسع . التلعات : وصـف لمـا ارتفع أو انخفض من المواضع . حومل والجو وأود : مواضع .

وقد يصرح الشاعر بذكر نوع النبت ويعبر عن ذلك بصيغة الإضافة فيكون الحيوان مضافاً والنبت مضافاً إليه، ومن شأن هذا التركيب تعميق الصلة بين الطرفين ليفهم من هذا شدة الاتصال ودوام الملازمة :

ألا هـل أتاها أن شِكـةَ حـازمٍ   لدي وإني قد صنعـت الشموسا

فآضت كتيس الربل تنـزو إذا نزت   على ربـذاتٍ يغتلـين خنوسا (١)

ويضع الجاحظ يده على علة إضافة النبات إلى الحيوان فيعيد ذلك إلى أثره الايجابي عليـه، يقول : " كما يقولون : ذئب الخمر، يقولون : أرنب الخُلة وتيس الربل وضب الـسحا، والسحا بقلة تحسن حالة من أكلها . وكذلك يقولون : ما هو إلا قنفذ برقة، لأنه يكون أخبث له، وذلك كله على قدر طبائع البلدان والأغذية العاملة في طبائع الحيوان " (٢) .

وحين يريد بعض الشعراء الفخر بسرعة خيلهم يذكرون في سياق وصـفها أنـا تمكن من يقتنص على ظهرها من اللحاق بالحيوان المنغمس في الخـضرة والعـشب، وإذا كانت قادرة على هذا دل ذلك على شدة جريها، لأن الطريدة المتنعمة في الكلأ تكون في ذروة النشاط والقدرة على العدو السريع :

ـ وقد أروح أمام الحـي مقتنصاً   قُمراً مراتعها القِيعانُ والنبـك (٣)

---

(١) ليزيد بن الحذاق، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٩٧ . الشموس : اسم فرسه . آضت : رجعـت . التيس : تيس الظباء . تنـزو : تثب . ربذات : قوائم خفيفات . يغتلين : يرتفعن في عدوهن . خنوسا : يـبقين بعض جريهن .

(٢) الحيوان، ٤/ ١٤٣ . وينظر : الثعالبي، ثمار القلوب، ص ص ٤١٤ ـ ٤١٥ . والميـداني، مجمـع الأمثـال، ١/ ٤٥٦ .

(٣) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ١٦٩ . القُمر : حمر الوحش البيض البطون . النبك : رواب من طين .

ـ يحاضر الجُـونَ مخضراً جحافلُها ويسبق الألف عفواً غير مضروبِ [(١)]

وقد سيطرت صورة الحيوان المتنعم بالكلأ على أذهان الشعراء في معاني الصلابة وشدة العدو، حتى صار الإنسان مثيلاً للحيوان في هذا المعنى، وما ذلك إلا لكون الشعراء قد وقفوا على التحول الإيجابي في صورة الحيوان وسلوكه وحيويته حين يكثر تحته الزرع، فكانت هذه الصورة مؤدية للمعنى الذي يرمي إليه الشاعر حين يريد وصف سـرعته في العدو الذي هو فرار في الحقيقة، وربما كان هذا هو مسوغ تشبيهه بعدو الحيوان مـا دام الفرار شيئاً مستهجناً غير صالح للفخر، فالمتلقي لن ينظر إلى عدم التكافؤ بين طرفي التشبيه ما دام موضوع التشبيه نفسه منقصة وعيبا . وهذا ما يدفع الشاعر إلى عـدم التحـرز في إدخال عنصر الحيوان، بل ربما كان نافعاً بما يضفي على الصورة من طرافة تمنع النظـر إلى النص بمنظار القيم ومواضعات الجماعة :

ـ فوالله ما ربداءُ أو علـج عانةٍ أقب وما إن تيس ربلٍ مصمـم
بأجـود مني يوم كفـت عادياً وأخطأني خلف الثنيةِ أسهـم [(٢)]
ـ نجوت منها نجائي من بجيلةَ إذ ألقيت ليلةَ خبتِ الرهطِ أوراقي

[(١)] لسلامة بن جندل، ديوانه، ص ١٠٩ . يحاضر : من الإحضار وهو العدو . الجون : الحمر في ألوانا . مخـضراً جحافلها : من أكل المرعى، والجحافل للحمر بمنـزلة الشفاه من الناس . وينظـر في هـذا : المفـضل الـضبي، المفضليات، ص ٤٠ لسلمة بن الخرشب .

[(٢)] لأبي خراش الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ١٢١٨ ـ ١٢١٩ . ربداء : نعامة سوداء إلى الغبرة .علج : حمار غليظ . أقب : ضامر . تيس ربل : أراد ظبياً . مصمم : عازم . كفت : أسرعت .

كأنما حثحثوا حصّاً قوادمه   أو أم خِشفٍ بذي شث وطُباق (1)

ولم تقف ملحوظات الشعراء عند هذا الحد، بل جاوزت ذلك فرصدت بعض المظاهر السلوكية المتعلقة بطعام الحيوان وشرابه، وطالت تلك الملحوظات أصنافاً من الحيوان كالإبل والنعام والطير والضباع . أما الإبل فمن طبيعتها شدة الولع بأكل العظام النخرة البالية، سواء أكانت لإنسان أم لحيوان، وخص الشعراء هذا السلوك بالإبل المسنة فكأنما هي وحدها التي يظهر منها هذا الولع :

ـ والنيب إن تعر مني رمةً خلقًا   بعد الممات فإني كنت أثِئر (2)

ـ تفاديتم أستاه نيبٍ تجمعت   على رمةٍ من العظام تفاديا (3)

ولعل اختصاص هذا السلوك بمسان الإبل راجع إلى ضعفها الذي يقصر بها عن بلوغ المراعي القصية ذات العشب وطيب النبت، ولذا صارت تقنع بأي شيء يقع قريباً منها فتلقيه في جوفها، ولو كان عظماً بالياً .

ويقف أحد الدارسين عند هذا السلوك لدى الإبل فيربطه بقيمة الكرم ويجعله تفسيراً لها، يقول : " فقد رأوا أن الإبل تولع بأكل عظامهم إذا ماتوا، ولا يوجد حيوان

---

(1) لتأبط شراً، ديوانه، ص ص ١٢٩-١٣٢ . منها : الضمير يعود على صديقته الضنينة بالوصل . الخبت : المنخفض من الأرض . الرهط : موضع . ألقى أوراقه : أي استفرغ جهده . حص القوادم : الظليم الذي قد تناثر ريشه . أم خشف : أي ظبية . بذي شث وطباق : أي بموضع رعت فيه الشث والطباق وهما يقويان الراعية ويضمرانها . وينظر في هذا المعنى : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٨٧٣ للجموح، و ص٤٦١ لمالك بن خالد .

(2) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٦٣ . النيب : مسان الإبل . أثئر : أعقرها في حياتي .

(3) لعنترة، ديوانه، ص ٢٢٥ . تفاديتم : أي جعل بعضكم يتقي الرماح ببعض . أستاه نيب : يشبههم في جبنهم بالنيب التي إذا كبرت استرخت أستاهها فاستطلقت، فيقول : أنتم من الجبن كذلك .

يأكل عظام الموتى من البشر، فكانوا يثأرون لأنفسهم منها في حيا م، فأفرطوا في نحرهـا وعقرها وربطوا ذلك بشعيرة الكرم، كأن نحرهم لها في حيا م كان إنقاذاً لأنفسهم منها بعد مما م" (١). والحقيقة أنه لا يمكن تفسير ظاهرة الكرم بأنا في أصلها انتقام من الإبل، لأن هذا يجعل النحر للأضياف ليس بدافع الكرم، بل لموقف يجده الناحر من هذه الإبـل، وهذا الرأي يلغي هذه القيمة الرفيعة، ويمحو وجودها من نفوس العرب، لأنـه لم يجعـل الكرم ذاته دافعاً للنحر . ولو كان هذا الرأي صحيحاً لذهب العرب إلى نحر الإبل ـ بل قل لقتلها ـ بدون حضرة الأضياف، ولأدى ترسخ هذه الفكرة إلى انعدام وجود الإبـل عند العرب . ولكن المشاهد على عكس ذلك، إذ اشتهر العرب بالعناية بالإبل والحـرص على حياز ا، والتباهي بكثر ا، ولو كان صاحب الإبل مختاراً لما مال إلى إطعام الأضياف من إبله، ولكن قيمة الكرم لا تدع له اختياراً فتسوقه إلى النحر سوقاً بنفس مؤمنة بضرورة ما تصنع . ولو عدنا إلى القول السابق نتأمل الجملة الأخيرة منه لرأينا اختلالها واضطراب معناها، فقد جاء فيها : " كأن نحرهم لها في حيا م كان إنقاذاً لأنفـسهم منـها بعـد مما م"!! فأي شيء يأمل الإنسان النجاة منه بعد موته ؟ ومن أي شيء ينقذ نفسه ما دام قد فارق الحياة ؟!

وأما النعام ففي سلوك الاغتذاء لديه ظاهرة عجيبة ليست لدى غيره من أصـناف الحيوان، وذلك أنه يأكل ما لا يؤكل، ويستسيغ من الطعام ما لا يستسيغه حيوان آخـر،

---

(١) مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي (القاهرة : الـشركة المـصرية العالميـة للنـشر "لونجمان"، ط١، ١٩٩٥م) ، ص ٣٦ .

يبين ذلك ابن قتيبة بقوله : " والظليم يغتذي المرو والصخر فتذيبه قانصته بطبعهـا حـتى يصير كالماء ... والظليم يبتلع الحجارة، وربما أُلقي الحجر في النار حتى إذا صار كأنه جمرة قُذف به بين يديه فيبتلعه، وربما ابتلع أوزان الحديد " [١]. ولاشك أن هـذا يرجـع إلى خصائص خلقية في جوف الظليم تعينه على هضم هذه المطعومات دون أن تـورث فيـه ضرراً . وكان بعض الشعراء مدركاً لسلوك النعام هذا فاستعان به في سياق هجائه قومـاً بالسرقة، وأن ما لديهم من ممتلكات ليس غنيمة حرب، بل حصيلة سرقا م التي اتـسعت حتى شملت كل ما يمرون به ولو كان حقيراً وضيعاً، فصاروا في خلُقهم هذا كالنعام الذي لا يدع شيئاً في طريقه إلا التقطه ولو كان صخراً أو جمراً أو حديداً :

قد أوعـدوني بأرماحٍ معلبـةٍ سودٍ لُقطْن من الحومان أخلاق
لم يسلبوها ولم يعطـوا ا ثمناً أيدي النعامِ فلا أسقاهم الساقي [٢]

ويتكرر في ديوان الشعر الجاهلي مشهد للطير يرد في سياق الحديث بحـزن عـن رحيل الظعائن، وحين يرسم الشاعر لوحة هذا المشهد فإنه دائماً ما يلقـي علـى ظهـر الهوادج أقمشة تزينها ذات لون أحمر لا يتغير أبداً :

---

[١] عيون الأخبار، ٢/ ٨٥ ـ ٨٦ . وينظـر : المعـاني الكـبير، ص ٣٤٦ . والجـاحظ، الحيـوان، ١/ ١٤٧ و ٤/ ٣١٠ و٣٢٠ . والزمخشري، ربيع الأبرار، ٤/٤٥٠ . والراغب الأصبهاني، محاضرات الأدبـاء، ٢/ ٦٧١ . والقزويني، عجائب المخلوقات، ص ٣٨١ . والدميري، حياة الحيوان الكبرى، ١٧٦/٢ .

[٢] لعنترة، ديوانه، ص ٢٨٦ . أوعدوني : من الوعيد . معلبة : شدت بالعلباء لتكـسرها . لُقطـن : أُخـذن . الحومان : موضع .

ـ علـونَ بأنماطٍ عِتاقٍ وكِلةٍ ورادٍ حواشيها مشاكِهةِ الدمِ [(١)]
ـ كدمِ الرعافِ على مآزرِها وكأ ـن ضواهـزاً إجـلُ [(٢)]
ـ علونَ بأنماطٍ عِتاقٍ وعقْمةٍ جوانبها لونان ورد ومشرب [(٣)]

واللافت أن هذا اللون الأحمر القاني لا يسلم من تخطف الطير إياه، إذ يشير الشعراء إلى أن تلك الهوادج ا لملة بالحمرة قد علتها الطير محلقة فوقها وي نحو مواضع الحمرة فتـضر ا بمناقيرها :

ـ رد الإماءُ جمالَ الحي فاحتملوا فكلـها بالتزيدياتِ معكـوم
عقْلاً ورقْماً تظل الطير تخطَفُه كأنه من دمِ الأجوافِ مدموم [(٤)]
ـ لقد بينت للعينِ أحداجها معاً عليهن حوكي العـراق المرقمِ
عقار تظل الطير تخطَف زهوه وعالين أعلاقاً على كل مفْأمِ [(٥)]

ولعلنا هنا نتساءل عن السر الذي يغري الطير في تلك القطع الحمراء فيجذ ا نحوها فتأخذ في نقرها ؟ وفي رحلة التفتيش عن الإجابة نعثر على نص للجاحظ يقف فيه عند سـلوك

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٩ . أنماط : ضرب من الأكسية . عتاق : جيدة كريمة . وراد : بلون الورد . الكلة : الستر . حواشيها : نواحيها .

(٢) للمسيب بن علس، شعره، ص ٦٨ . مآزرها : أي أكسية الهوادج . كأ ن : أي الإبل . الإجل : القطيع مـن بقر الوحش .

(٣) للأعشى، ديوانه، ص ٢٣٧ . العقمة : ضرب من الوشي . ورد : أي بلـون الـورد . مـشرب : مـشبع . وللاستزادة ينظر : عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ١٢٧ . والبكري، سمـط اللآلي، تحقيق : عبد العزيـز المـيمني (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، ١٣٥٤هـ/١٩٣٦م) ، ص ٥٥٩ لأبي دؤاد الإيادي .

(٤) لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص٣٩٧ . رد الجمال : أي من الرعي للارتحال . التزيديات: ضرب من الثياب . معكوم : مشدود بثوب . العقل والرقم : ضربان من الوشي فيهمـا حمـرة كـسوا مـا هوادجهم . مدموم : مطلي بالدم .

(٥) للطفيل الغنوي، ديوانه، ص ٧٤ . الأحداج : الهوادج . حوكي العراق : الذي حيك في العـراق . المـرقم : الموشى والمنقط . العقار : ضرب من الثياب الحمر . زهوه :حمرته . الأعلاق : الثياب الكرام العتاق . المفأم : الذي وسع من نواحيه .

الطير هذا، إلا أنه نص لا يتجاوز الجاحظ فيه حد الرواية والنقل دون محاولة التفسير، يقول : " ويقال إن عتاق الطير تنقض على عمود الرحل وعلى الطنفسة والنمرق فتحسبه لحمرته لحماً، وهم مع ذلك يصفونا بحدة البصر، ولا أدري كيف ذلك !! " [١] . إذن فالجاحظ، ذو الكفاءة العلمية الرفيعة لا يقنعه هذا التفسير لتناقضه مع ما عرفه بخبرته عن الطير من صدق النظر، فكيف يجوز أن يخطئ الطائر في معرفة حقيقة تلك الحمرة وهي قريبة منه واقعة تحت عينيه ؟ ولهذا فإن الجاحظ يرد هذا الرأي ولا يقدم على الاجتهاد بوضع تفسير لهذا السلوك، بل يكتفي بالتوقف عند هذه المسألة توقفاً ينطوي على التعجب والدهشة وأشياء من الحيرة .

وبين دراسات المحدثين نقع على محاولة لتفسير ذلك السلوك لا يتخطى صاحبها ترداد ما نقله الجاحظ عن معاصريه بصيغة (يقال) التي إن لم تكن معبرة عن الرفض، فإنا تكشف عن عدم الإيمان، وهذا كاف لتقديم اجتهاد آخر لتأويل ذلك, وهذا ما صنعه صاحب هذا الرأي، لكنه وقع في عثرة أخرى تنبئ عن الخلط وعدم التفريق بين صورتي رحيل الظعائن وتحرك الجيش، يقول عن علة مرافقة الطير الظعائن ونقرها حمرة الأكسية : " لأنا ترى أن في مرافقتها لرحلة الظعائن فوزاً بالغنائم، إذ تتوهم الثياب الحمر لحماً فتسقط عليها " !! [٢]. وليس في هذا شيء زائد عما روى الجاحظ سوى ذكره للغنائم

---

[١] الحيوان، ٣٣٤/٦ .

[٢] حسين جمعة، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص ١٧٩ . وينظر له : الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ص ٢٦-٢٧ .

التي لا صلة لها مطلقاً برحلة الظعائن، إذ هي لفظ ينتمي لمصطلحات معجم الحرب لا معجم الحب، صحيح أن بعض الشعراء ذكروا مرافقة الطير للجيش إلا أنهم نصوا على أنها ترافقه طمعاً في لحوم القتلى وليس الغنائم، وكثيراً ما تحصل الطير على مرادها فتقتات من الجثث الملقاة على أرض القتال . وإرادفاً لما سبق فإن في النصين الشعريين السابقين ما يرد ما نقله الجاحظ ويعارض ما زاده الناقل عنه، فكلا الشاعرين ذكرا أن الطير تمارس نقر الأكسية الحُمر بشكل متواصل لا ينقطع، بدلالة الفعل المضارع الوارد مكرراً في كلا النصين وهو (تظل)، فهذا الفعل جلي الإشارة إلى أن الطير عاودت النقر مرات ومرات، ولم تكتف بضربة واحدة تولي بعدها مفارقة، فإذا كانت الطير إنما تنقر تلك الأجلة الحمراء لأنها تحسبها لحماً فما الذي يدعوها لمواصلة الفعل وقد تبينت لها حقيقة ما تنقره بأنه ليس لحماً وإنما أكسية لا طعم لها ؟!! إذن لا بد أن في الأمر سراً يجذب الطير نحو تلك الأغطية فتظل تنقرها رغم علمها بأنها ليست مما يؤكل . وهنا لابد أن نيمم وجوهنا تلقاء البحوث الحديثة لعلماء سلوك الحيوان لنرى رأيهم في هذه المسألة، فلعل السر أن ينكشف عن حقيقة سلوك الطير هذا . وقبل ذلك لابد من التنبيه إلى معتقد خاطئ شاع عند البعض، مفاده أن الطيور عاجزة عن تمييز الألوان، وهذا اعتقاد ترفضه البحوث التجريبية التي اختبرت قدرة الطيور في هذا فتوصلت إلى أنها تفوق قدرة البشر بمراحل [1].

---

(1) ينظر : جفري ماسون، عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان " ، ص ص ٢٧٢- ٢٧٣ .

ولو لم تكن الطيور قادرة على الإحساس بالتنوع اللوني لما كانت هناك فائدة من اكتساء الذكور بحلة زاهية ذات ألوان بديعة تزين جسدها زمن التزاوج لإغراء الإناث .

أما اللون الأحمر فله خصوصية لدى الطيور ليست لأي لون آخر، إذ يبـدو في أعينها أوضح الألوان جميعاً، إضافة إلى كونه عنصر إثارة يستثير الطيور فيجذ ا إليه، فتقع على الأشياء المصبوغة به تضر ا بمناقيرها [(١)]. ومن أدلة كونه عامل استثارة وجـذب أن ذكور إحدى أنواع الطيور تلفت انتباه الإناث إليها عبر بقعتين حمراوين تقعان في منطقة الصدر لا تبرزان إلا حين يستنشق الذكر الهواء بكمية كبيرة حتى ينتفخ جـسمه فتظهـر الحمرة جلية للعين، ويظل ممسكاً الهواء في جوفه حتى ينقطع نفسه، ثم يعاود الاستنـشاق مرة أخرى [(٢)]، كل هذا لإغراء الأنثى بذلك اللون الأحمر الذي لا يحفزها غيره . وكذلك وجد أن فراخ النورس تستثيرها بقعة حمراء في طرف منقار الأب فتظل تنقر تلك البقعـة وحدها دون سواها [(٣)]. وكذلك لوحظ أن طير أبي الحناء يهاجم بشراسة أي طير يقترب من حدود مملكته إذا كان في عنق الدخيل حزمة من الريش الأحمر الذي تكـون حمرتـه سبب غضبه واندفاعه نحوه [(٤)]. إن نتائج هذه البحوث والتجارب تؤكد أن اللون الأحمر هو عنصر الجذب والاستثارة لدى الطيور، و ذه النتيجة ندرك حقيقة السر في وقوع الطير على أجلة الظعائن تنفر حمر ا، فهي لا تنقرها لأنا تحسبها لحماً، بل هي ـوي إليهـا

---

(١) ينظر : يوسف عز الدين، لغة الحيوان، ص ١٦٤ .

(٢) ينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢١٧ .

(٣) ينظر : ميلسنت سلسام، لغة الحيوان، ص ٥٩ .

(٤) ينظر : دانييل بريفولت، التطور والسلوك الحيواني، ص ١٦٩ .

بسبب تأثير اللون الأحمر عليها والذي أشار بعض الشعراء إلى شدة حمرته، الأمر الـذي يضاعف استثارة تلك الطيور وجذ ا نحو الظعائن .

ونترك الطير إلى حيوان آخر أفاض الشعراء في ذكره والحديث عن طبائعه حين يقع على الطعام، ذلك هو الضبع . والضبع حيوان يولع أشد الولـع بأكل الجثث، يتشمـم رائحتها ويبحث عنها بحرص و الك . وقد جاء حديث الشعـراء عن الضبع وسلوكها على الجثث في سياقين، الأول : يحمل صوت الفخر بالانتصار واستصغار الخصوم، حيث يشير الشاعر إلى تفرق جثث قتلاهم على أرض المعركة وتوافد الضباع عليها . والثاني : تسمع منه نبرة الذعر حين يستحضر الشاعر صورة الضباع على الجثث، فيدركه الخوف أن يكون مصير جسده نبأً لها . ويبدو أن هذا الإحساس كان شعوراً مشتركاً يجده أفراد ا تمع الجاهلي، بسبب طبيعة الحياة التي فرضت على أهلهـا الخـوف من تلك النهاية، فالغارات والحروب كانت جزءاً رئيساً في تركيبة الحياة، فلم يكن القتال يهدأ في جانب إلا ويثور في ناحية أخرى، وهذه الكثرة أدت إلى كثرة وقـوع القتلى الذين لا يمكـن دفنهم، خاصة أولئك الذين هزمت جماعتهم فولت الأدبار مخلفة أجساد بعـض أفرادها طعاماً للضباع . هذه الصورة كانت لوحة جدارية معلقة في ذهن عامة أفراد ذلك الزمن، ما جعل بعضهم يوقن بأن ذلك هو مصيره لا محالة، فذهب يعبر عـن ذلك بعـدد من

المؤكدات اللفظية كاللام والنون :

ولقد علمـت لتغـدون علي شِيـم كالحسائلْ

يأكلْن أوصـالاً ولحماً كالشكـاعى غير جادلْ (١)

ويوجه بعض الشعراء الخطاب إلى الضبع يبشرها بجسده بعد موته ليخفف شيئاً من مرارة النهاية التي تنتظره، عبر إيهام نفسه بأنه هو من اختار أن يكون لحمه طعاماً للضباع، وأنا لم تجتمع على جسده إلا بعد أن أعطاها الإذن قبل موته !! :

ولا تقبروني إن قبـري محـرم عليكم ولكن أبشري أم عامر (٢)

وتتميز الضباع بحاسة استكشاف حادة الالتقاط لكافة المؤشرات الدالة على وجود الجثث، وهذه القدرة سمة خلقية مركبة في عامة الضباع، لذا فإن الجثة الملقاة في حـدود مناطق عيشها ترسل إشارة لكل ضبع فتتهاوى عليها من كل ناحية فلا تبقي منها شلواً . ولا يجد الشاعر صورة تقرب هذا المشهد للمتلقي خيراً من صورة توافد الوراد على منهل الماء، الذين ينصبون إليه من كل فج :

ذهب السبـاع بأنفهِ فتركْنه أعثى عليهِ بالجبال وجيئَـلا

وكأنما ترد السبـاع بشِلْوِهِ إذ غاب جمع بني ضبيعةَ منهلا (٣)

---

(١) لتأبط شراً، ديوانه، ص ١٩٥ . شيم : سود، يعني الضباع . الحسائل : جماعة البقر . الشكاعى : نبت . غـير جادل : ليس غليظاً .

(٢) للشنفرى، ديوانه، ص ٥٨ . أم عامر : كنية الضبع .

(٣) للمرقش الأكبر، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٢٢ . الأعثى : الكثير الشعر، عنى به ذكر الـضباع . الجيئل : أنثى الضباع .

ويستعين شاعر آخر في رسم هذا المشهد بصورة الجياد السريعة، فيشبه الضباع ـا في سرعة التحرك نحو الهدف، وهذه العجلة تبرز مدى ولع الضباع بالجثة و الكها عليها :

أخاليج وراد على ذي محافلٍ   إذا نزعوا مدوا الدلاءَ الشواطنا [1]

وحين تتمكن جماعة القتيل من دفن جثته فإن هذا لا يحول بين الضبع وبين ذلك اللحم المدفون، لأن نبش القبور سلوك متبع تسلكه كافة الضباع حين تتسلط عليها شهوة اللحم، فتراها تتجه نحو تلك المواضع فتحرك ركام التراب عن الجثة حتى تبرز لها فتلتهمها. ونعتقد أن القبور التي يذكر الشعراء نبش الضباع إياها ليست من جنس القبور التي نعرفها في زمننا هذا، فالفرق بينهما كبير في العمق والاتساع، إضافة إلى أن القبر المرتسم في أذهاننا الآن هو صورة للقبر الذي وصفه الإسلام وحث عليه، في حين أن أولئك الشعراء ينتمون لفترة جاهلية لم تشرق عليهم فيها شمس الإسلام بعد، ولهذا ربما صح لنا تصور ذلك القبر الذي عناه الشعراء تصوراً مرتكزاً على قدرة الضبع نبشه للوصول إلى ما في جوفه، فالضبع لا يمكنها قطعاً نبش قبر من القبور التي نعرفها الآن، بسبب عمقه الكبير، وكل ما تستطيعه إزاحة التراب عن جثة لم تبعد عن سطح الأرض كثيراً، دفنها أهلها على عجل دفناً هدفهم منه ألا تظل ملقاة على وجه الثرى . ويدعم هذا الرأي أن الجثة لو لم تكن قريبة من سطح الأرض لما استطاعت الضباع الاهتداء إليها، لأن قر ا يرسل إشارة تستقبلها الضباع عبر قدر ا الحادة على الاسترواح، ولو كانت الجثة بعيدة في جوف

---

(1) لتأبط شراً، ديوانه، ص ٢١٧ . أخاليج : جمع إخليج وهو الجواد السريع، استعاره للضباع . المحافل : جمع محفِل وهو الجمع من الناس، ويعني بذي المحافل البئر أو المورد . الشواطن : الحبال .

الأرض لانقطع التراسل بينها وبين طالبيها . ومن هذا ندرك أن الضباع اكتـسبت هـذا السلوك من طبيعة القبور في دلك الزمن فاعتادت حفرها واستلال موتاها :

وجاءت جيـألٌ وأبو بنيهـا أحـم المأقيـين بِهِ خمُـاع
فظـلا ينبشان التـرب عني وما أنا ويب غيرك والسباع (١)

ونرجح أن نبش الضباع القبور يتم في يوم دفنها أو بعيده، لأن تأخر الجثة يـؤدي إلى تآكلها وتعفنها، والضباع لن تنجذب للحم متعفن شنيع الرائحة، لذا فهي تـسارع لاستخراج الميت قبل تغيره . ومما يعضد هذا أن جثة الميت لا تبعث رائحة مستطابة تشد الضباع إليها إلا وهي غضة لم يجف ماؤها بعد، وهذا لا يكون إلا في حداثة دفنها، وهذا ما يثبته صريحاً هذا النص الشعري، حيث يذكر أن الضبع لا تخفى عليها جثة سقطت في يومها ذاك :

تبيـت الليلَ لا يخفى عليها حمار حيثُ جـر ولا قتيلُ
فذاحـت بالوتائر ثم بدت يديهـا عند جانِبِهِ تهيـلُ (٢)

ولكون جثة القتيل تجتمع عليها جماعة من الضباع، فإن سلوك الـضباع حـال التغذي يغلب عليه طابع المنافسة والتسابق، فالتجمع وحرارة المسغبة لا تجعل طبيعة الأكل هادئة منظمة، بل تجعل الضباع في غاية الشراسة والوحشية، فكلٌ يريد انتهاب أكبر قـدر

---

(١) لمشعث العامري، ينظر : الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٤٨ . المأقى : طرف العين مما يلي الأنف . الأحـم : الأسود . الخماع : العرج . ويب غيرك : أي هلاكاً لغيرك . وينظر في هذا لمعنى : أبو تمام، الوحشيات، ص ١٤٩ لحوي بن حصين .

(٢) لساعدة بن جؤية، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ١١٤٧-١١٤٨ . ذاحت : مرت مراً سريعاً سهلاً . الوتائر : طرائق مرتفعة من الأرض تكون فيها القبور . بدت : فتحت . يل : تنبش .

من اللحم لإسكات صياح جوعه وجوع من يعول، وهذا ما يجعل طريقة الأكل تنحـو صوب انتزاع أكبر قطعة من اللحم بمساعدة أنيا ا الحادة وفكيها القـويين، ثم مباشـرة الهرب ا لقطع دابر المنافسة، فإذا ما ألقتها الضبع في جوفها عاودت الكرة، وهذا السلوك التنافسي المشحون بشدة الحاجة يترك جسد الميت أشلاء متناثرة، وهذا ما جعـل أحـد الشعراء ينعت سلوك الضبع الوحشي على جثته بأنه موت آخر يلقاه بعد موته :

كأني أراها الموت لا در درها إذا أمكنـت أنيابهـا والبراثنا [١]

وحين تظفر أنثى الضبع بقطعة لحم بعد تنافس فإن هذه القطعة سيقع عليها تنافس آخر بين جراء الأم التي لا تتولى تقسيم اللحم بالسوية، بل تلقيه بين جرائها فتهجم عليـه بلهفة، وكل ينال نصيباً يعادل مقدار جهده وقوة انتزاعه :

وتجر مجـريةٌ لها لحمي إلى أجـرٍ حواشـب
سودٍ سحاليـلٍ كأن جلودهن ثياب راهـب
ينـزعن جلد المـرءِ نزع القينِ أخلاق المذاهب [٢]

فهذه الضبع لم تجر الجسد كله لأن المعركة التنافسية لم تتح لها الحصول إلا على قطعة من اللحم يبدو أنا كانت كبيرة الحجم بدليل التعبير عنها بصيغة الجمـع (لحمـي)، ومـن الطبيعي أن تكون هذه القطعة كذلك لأنا لا تريد إطعام ذا ا فحسب، بل تريدها لجرائها

---

[١] لتأبط شراً، ديوانه، ص ٢١٧ .

[٢] للأعلم الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ٣١٤ – ٣١٥ . مجرية : ضـبع ذات جـراء . أجر: جمع جرو . حواشب : منتفخات البطون قصار . سحاليل : جمع : سحلال وهو العظيم الـبطن . القـين : الحداد . المذاهب : أخلة السيوف وهي بطائنها البالية . وينظر أيضاً في المصدر نفسه : ص ص ٤٦٨- ٤٦٩ لمالك بن خالد .

أيضاً . وحين ألقت اللحم بينها رأينا هذه الجراء تأكل أكلاً عبر عنه الشاعر بلفـظ دال على شدة الجوع وقوة التنافس فقال : (ينـزعن جلد المرء) والنـزع كلمة تشع منـها معاني البتر والتمزيق بطريقة وحشية ينجم عنها فصل شيء عن عامة الشيء الـذي يقـع عليه النـزع، وعلى هذا ففعل النـزع بعيد عن الرفق واللين، حتى إن خـروج الـروح ـ في بعض الأحوال ـ يسمى نزعاً . ومن هذا يتجلى أن سلوك الضباع على الجثـث ـ سواء كانت بالغة أم جراء ـ فيه كثير من العنف والشراسة .

ويبلغ من شراهة الضباع على جثث الموتى ألا تذر فيها شلواً إلا تناهبته، حـتى لا يبقى إلا عظام متناثرة . ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فهذه العظام الملقاة لا تسلم مـن شراهة الضباع التي تتخطى اللحم إلى العظم، فترى الضبع يأتي إليه فيكسره ليمتص المـخ من جوفه، فيمسي العظم خاوياً نخراً قد فني من الداخل والخارج، فانظر إلى أي حد يصل الكها على الجثث :

ـ لعمـري لأشبعنا ضباع عنيزةٍ إلى الحول منها والنسور القَشاعما
تمكك أطـراف العظـامِ غُديةً ونـجعلُهن للأنـوفِ خواطـما [١]
ـ وقالت لأخـرى خلقَها،وبناتها حتوف تنقي مـخ من كان واهِنا [٢]

---

[١] لعبد المسيح بن عسلة، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٠٤ . عنيزة : موضع . القشاعما : جمع قشعم وهو النسر المسن . تمكك : تتمكك، والتمكك إخراج المخ من العظم بالشفتين . ونجعلهن : أي فعلاتنـا فـيهم. للأنوف خواطما : أي صيرنا عليها علامة تكون عليهم عاراً .

[٢] لتأبط شراً، ديوانه، ص ٢١٧ . قالت : صاحت ونادت . حتوف : جمع حتف وهو الموت . تنقي : تخـرج . الواهن : الضعيف .

ولإناث الضباع سلوك عجيب لا يمارسه غيرها من ضروب الحيوان، يظهر منها على الجثث التي مضى عليها زمن فتغيرت، فلنستمع الآن إلى بيان الجاحظ لهذا الأمر فيما يرويه عن أحد المتكلمين : " إن الرجل إذا ضربت عنقه سقط على وجهه، فإذا انتفخ انتفخ غرموله وقام وعظم فقلبه عند ذلك على القفا، فإذا جاءت الضبعة لتأكله فرأته على تلك الحال ورأت غرموله على تلك الهيئة استدخلته وقضت وطرها من تلك الجهة، ثم أكلت الرجل " [1]. وقد نقل الجاحظ عن هذا المتكلم كلاماً طويلاً يقع هذا النص في نهايته، وقد صدر نقله عنه بتعليل عدم التصريح باسم هذا المتكلم استشناعاً لأقواله [2] التي ابتدأ الجاحظ بعضها بالقول : (وكان يزعم) كما في هذا القول عن الضبع . والذي يظهر أن الجاحظ لا يرد هذا القول كله، كما أنه لا ينسبه لنفسه اعتماداً على تجربة أو مشاهدة، إلا أنه نسبه إلى بعض الأعراب وهم حجة عنده، لكنه لم ينقل عن الأعرابي أن الضبع أكلت الرجل بعد استسفادها إياه, وإهمال الإشارة إلى الأكل بعد قضاء الوطر نجده أيضاً في موضع آخر يرويه الجاحظ عن غيره [3]، ما يوحي بأن الضبع لا تأكل الميت إذا كان في حال تتيح لها الاستمتاع به، وسبب ذلك أن انتفاخ جثته وارتكاز غرموله لا يكون إلا بعد مرور وقت طويل على قتله تذهب عندها طراوته فييبس لحمه فلا يعود للضبع فيه مطمع . وأشعار الجاهليين التي تعرضت لهذا السلوك لم يرد فيها أن الضبع تأكل

---

(1) الحيوان, ١١٧/٥ .

(2) المصدر نفسه، ١١١/٥ .

(3) المصدر نفسه، ٤٥٠/٤ .

الرجل بعد تلذذها به، حيث اقتصرت على ذكر هذا السلوك فقط مغفلـة الإشـارة إلى الأكل، والعكس صحيح باطراد، فحين يذكرون أكلها الجثث لا يشيرون إلى سـلوكها هذا، ما يؤكد أن ركوب الضبع آلة الميت وأكلها إياه لا يجتمعان في موقف، فهو إن صلح للأكل لم يصلح للركوب، والعكس كذلك . وقد مرت بنا آنفاً نصوص أكلها الجثـث، أما مباضعتها فلم تكن بوفرة تلك, وكانت كلها واردة في سياق تحقير العدو والافتخـار بالنصر عليه، في حين كانت الأولى واردة في سياقات عدة :

ـ ولو مات منهم من جرحنا لأصبحت ضبـاع بأكنـافِ الأراكِ عرائسا [(١)]

ـ وقتـ ـلنـ ـا سـراتهم جِهـاراً وأشبعـنا الضبـاع خصىً عِظاما [(٢)]

وليست الضباع وحدها هي من يفد إلى جثث الموتى، بل تشاركها عليها ضروب أخرى من الحيوان كالذئاب وسائر السباع[(٣)]، والغربـان[(٤)]، وسـباع الطـير[(٥)]. إلا أن الملاحظ أن الطير هي أسرع أصناف الحيوان وصولاً إلى الأجساد، وهذا راجـع أولاً إلى

---

(١) للعباس بن مرداس، ينظر : الأصمعي، الأصمعيات، ص ٢٠٦ .

(٢) لعامر بن الطفيل، ديوانه، ص ١٣٤ . سرا م : رؤساؤهم وخيارهم · وينظر في هذا المعنى : البكري، سمـط اللآلي، ص ٩٢٠ .

(٣) للاطلاع على نصوص في هذا ينظر : بشر بن أبي خازم، ديوانـه، ص ٧٢ . وعنتـرة، ديوانـه، ص ص٢١٠ و ٢٨٨ . والسكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٣١٤ للأعلـم للهـذلي، وص ٦٤٦ لربيعـة بـن الجحـدر . والشمشاطي، الأنوار ومحاسن الأشعار، ١/ ٢٦٦ للسفاح بن خالد .

(٤) ينظر : الأصمعي، الأصمعيات، ص ٢٠٢ للمفضل النكري .

(٥) ينظر : سلامة بن جندل، ديوانه، ص ص ١٧٩ و١٩٥ . وعمرو بن كلثوم، ديوانه، تحقيق : أيمن ميدان (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م) ، ص ٢٦٤ . وضمرة بن ضمرة، شعره، جمع وتحقيق : هاشـم طه شلاش (بغداد : مجلة المورد، مج١٠، ع ٢، صيف ١٩٨١م) ، ص ١١٦ .

سرعتها التي لا توازيها فيها الحيوانات الأرضية، وثانياً إلى تحليقها في السماء الذي يمنحها فرصة استكشاف مناطق رحبة، وأخيراً حدة نظرها لما دق وجل من المرئيات . كل هذه العوامل جعلت الطير أول الحالين على أرض القتال، فتدنو من الأجساد الملقاة فتعلو فوقها مبتدئة بنقر العيون وتمزيق شواة الوجه بمناقيرها الصلبة الجارحة كالخناجر :

ـ تظل الطير عاكفةً عليـ ـهم   وتنتـزع الحـواجب والعيونا (١)

ـ صريـع عليه الطير تنتِخ عينه   وآخر مكبـولٌ يميلُ مقَـ ـيد (٢)

وقد يبلغ من سرعة حلول الطير بأرض المعركة أنها حين تدنو من جثة القتيل لتباشر النقر تفاجأ بأنه مازال حياً فيه بقية رمق، إذ يأخذ يكره نفسه بمشقة على تحريك يده أو رجله حين يحس بالطير تتوافد عليه، وكأنه يلتمس منها ألا تباشر التزود من لحمه إلا بعد خروج روحه، فتظل مربة به تنتظر بشوق ولهفة، وكأنها تعلم بالتجربة أن الإنسان حين يكـون بهذه الحال فإنه ميت لا محالة، فتبقى بجواره تتحين هبة الموت إليها :

ـ تركت الطير عاكفةً عليـ ـ ـهِ   كما تـردي إلى العـرس البواني

ويمنعهن أن يأكُلْن منـ ـ ـ ـه   حياةُ يدٍ ورجـلٍ تركُضـ ـان (٣)

ـ وقرنٍ تركت الطير تحجِلُ حولَه   تحرك رجلاه وقد مات سـائره (٤)

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ٢٠٠ .

(٢) لمالك بن نويرة، ينظر : الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٩٤ . تنتخ : تنـزع وتقتلع .

(٣) لعنترة، ديوانه، ص ٢٩٦ . البواني : جمع بانية وهن اللواتي يزففن العروس إلى زوجها، شبه الطير بهن لأنها تحجل في مشيها كما ترقص البواني إذا زففن العروس .

(٤) لجحش بن نصيب، ينظر : أبو تمام، الوحشيات، ص ٧٣ . وينظر في هذا المعنى : الشمشاطي، الأنوار ومحاسن الأشعار، ١/ ١٧٧ لحسان بن زرعة .

ولعلنا نقف لحظة تتأمل هذا الموقف العجيب الذي تكون فيه حياة الطير مرهونة بموت الإنسان،لندرك أن الموت وإن كان يغتصب الحياة من جانب إلا أنه يمنحها في جانب آخر.

وأكثر ما خص الشعراء من أصناف الطير الحاطة على الجثث النسر، وهو طائر عظيم الجثة، إلا أنه مع ضخامة جرمه عاجز عن الصيد لأنه ليست له مخالب كمخالب الصقور والعقبان والبزاة، فهو من لئام الطير وخساسها التي تقع على أشلاء القتلى، وقد كثر ذلك منه حتى اقترن ذكره بوصف المعارك والحديث عن نتائجها . ونظن أن الشعراء حين يذكرون أن الطير حلّت على الجثث ولا يخصون ضرباً منه فهم إنما يعنون النسور، ما يجعل الإطلاق في لفظ الطير مقيداً في الذهن بنوع واحد من الطيور، كما في النصوص الواردة أخيراً . وقد يتقيد الإطلاق بالنص صراحة على ذكر النسر :

ـ وهمام بن مرةَ قد تركنا عليهِ القَشعمانِ من النسورِ [1]

ـ فإن حزاماً لدى معركٍ وإخوته حولَهم أنسُر [2]

ـ فلم يبق وادٍ بين بدرٍ وصاحةٍ ولا تلعةٍ إلا شباعاً نسورها [3]

وللنسر شراهة عظيمة على لحوم الجثث، فإذا وقع عليها ظل ينزع منها فيلقي في جوفه دون إحساس منه بالشبع، ويستمر في عمله ذاك ذاهلاً عن كل شيء سواه، حتى إذا لم يبق من الجثة شيئاً وأراد الانطلاق أحس بتملئه وثقله فلم يستطع الطيران إلا بعد عنت ومشقة، كما في حال هذه النسور التي سماها الشاعر (عتاق الطير) :

---

(١) لمهلهل بن ربيعة، ينظر : الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٥٥ . القشعم : المسن، وأراد بالتثنية معنى الجمع .

(٢) لدريد بن الصمة، ديوانه، ص ١٠١ .

(٣) لمالك بن زغبة، ينظر : الأخفش، الاختيارين، ص ١٥٠ . بدر وصاحة : موضعان . وينظر في هذا المعنى : عمرو بن كلثوم، ديوانه، ص ٢٦٤ . وبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ص ١٢٤ و ٢٣١ .

تضحك الضبع لقتلى هذيلٍ وترى الذئـب لها يستهـل
وعِتاق الطـير تهفـو بِطاناً تتخطـاهم فمـا تستـقل [(١)]

وقد يفهم من جملة (عتاق الطير) أن النسور لم تكن هي وحدها من نزل بساحة القتلـى، بل كان معها غيرها من أصناف الطير، إلا أن هذا الفهم ينتقض بوصف حال عتاق الطير عند قوله : (تهفو بطاناً تتخطاهم فما تستقل) إذ إن هذا الوصف يمنع أن يكون المـراد بعتاق الطير غير النسور، لأن الأكل إلى حد الامتلاء المؤدي إلى العجز عن حمل الجسم في الهواء لا ينطبق في الغالب إلا على هذا الضرب من الطير، ويؤكد الجاحظ هذا بقولـه : " النسر طير ثقيل عظيم، شره رغيب نهم، فإذا سقط على الجيفة وتملأ لم يستطع الطيران حتى يثب وثبات ثم يدور حول مسقطه مراراً ويسقط في ذلك، فلا يزال يرفع نفسه طبقة طبقة في الهواء حتى يدخل تحته الريح " [(٢)]. وهذا القول ينطبق على حال النسور في النص بدلالة ألفاظه التي أحسن الشاعر انتقاءها بدقة، فهذه النسور لما تملأت أخذت (تهفو) أي " تخفق بأجنحتها وتدف ـ أي تحرك أجنحتها وأرجلها في الأرض ـ وتنـزو شـيئاً ثم تقع، ثم تنـزو ثم تقع" [(٣)]. وعلة هفوها هذا كونها (بطاناً) أي منتفخة البطون بـسبب كثرة ما أكلت حتى امتلأت فلم تقدر على الطيران، ولذا صارت (تتخطاهم) أي تخطو فوق بقايا الجثث خطواً فيه قفز تحاول به الطيران فتعجز، وعبر الشاعر عن قصورها هـذا

---

(١) لتأبط شراً أو لابن أخته، ديوانه، ص ٢٥٠ . وينظر الخلاف في النسبة وترجيحه عند : محمود محمد شاكر، نمط صعب ونمط مخيف (القاهرة : مكتبة الخانجي, ط١، ١٤٢٦ هـ/ ١٩٩٦م) ، ص ص ٤٦-٨١ . ضحك الضبع واستهلال الذئب : صوت يصدر منهما عند رؤية الجثث .

(٢) الحيوان، ٦/ ٣٣٣ .

(٣) محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٧٢ .

بقوله : (فما تستقل) أي لا تطيق حمل نفسها، فكلما حاولت الطيران أسفت لثقلـها، وتظل كذلك حتى تنجح في حمل نفسها بعد لأي ومشقة .

وبعد أن رأينا عدداً من الأشكال السلوكية لأصناف من الحيوان علـى الطعـام المأكول نتحدث عن الشق الآخر من الزاد وهو الماء لنرى بعض سلوكيات الحيوان حياله، ونستهل هذا بقول الجاحظ : " والإبل لا تحب من الماء إلا الغليظ، والحـوافر لا تحـب العذوبة وتكره الماء الصافي، حتى ربما ضرب الفرس بيده الشريعة ليثور الماء ثم يـشربه . والبقر تعاف الماء الكدر ولا تشرب إلا الصافي " [(١)]. هذا النص يرينا جانباً مـن طبـائع الحيوان فيما يشتهي من الماء، وفي أشعار الجاهلين شواهد ثرة تثبت هذه العادات، فالإبل تميل إلى الماء الآجن الغليظ المتغير اللون والطعم فتشربه :

فأوردتها ماءً كأن جِمامه   من الأجن حِناءٌ معاً وصبيب [(٢)]

وحين تكون الراحلة على ظهر سفر وراكبها يستحثها بسوطه وقدميه فإنا ندرك أثر الماء عليها لو شربته أثناء هذه الرحلة التي تكره فيها على العجلة، فالماء يثقلها فتقـل سرعتها فلا تقدر أن تعطي راكبها ما يطلبه، فيشتد عليها بالضرب واللسع وهي عـاجزة

---

(١) الحيوان، ٥/ ١٤٢ . وينظر فيه أيضاً : ٧/ ١٣٧ . وأبو حيان التوحيـدي، الإمتـاع والمؤانـسة، ١٦٤/١ . والزمخشري، ربيع الأبرار، ٤/ ٣٩٥ . والنـويري، نهايـة الأرب، ١٠ /١٩ و١١١ . وابـن سـينا, الـشفاء، (الطبيعيات)، (٨) الحيوان، ص ٩٩ .

(٢) لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٩٣ . جمامه : ما اجتمع منه . الأجن : تغـير الطعـم واللون . الصبيب شجر يخضب به كالحناء .

عن ترجمة هذه القسوة إلى سرعة يرتضيها، ولهذا فإن الراحلة تصد عن الماء حين يعـرض عليها خوفاً من الثقل الجالب للضرب والألم :

ـ وصدت عن الماءِ الرواءِ، لجوفها   دوي كـدف القَينـةِ المتهـزمِ [1]

ـ فعافتِ الماءَ واستافت بمشفرها   ثم استمرت سـواءً طَرفُها سامي

أرمـي ا بلداً ترميهِ عن بلدٍ   حتى أنيخت على أحواض ضرسامِ [2]

وسلوك الإبل هذا تمارسه الخيل أيضاً حين تتجه صوب أرض القتال، فتراها تصد عن الماء حين يعرض عليها فلا تشربه، لأن طبيعة المعركة تستلزم فرساً خفيـف الحركـة قادراً على الكر والفر بمستوى عال يرضي فارسه، ولهذا فإن شرب الخيل الماء وقد يأت للقتال يقلل عطاءها ويبطئ عدوها لما يسببه لها من الثقل، فتعرض عنه لذلك :

ـ يهـوي ا ماجـد سمح خلائقُه   حتى إذا ما أناخ القـوم واحتزموا

صدت صدوداً عن الأشوال واشترفَت   قُبلاً تقلْقَـلُ في أفواهِهـا اللجم [3]

ـ فلما بدا حـزم القَنـان وصارةٌ   ووازن من شرقي سلمى بمنكِبِ

أنخنـا فسمناها النطـاف فشارب   قليلاً وآبٍ صد عن كل مشربِ [4]

---

(١) لجابر بن حني التغلبي، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص٢١٠ . الرواء : الكثير المروي . القينة : الأمـة . المنهزم : المشقوق . وينظر توجيه المعنى عند : الأنباري، شرح المفضليات، ص ٤٢٤ . والأخفـش، الاختيـارين، ص ٣٣١ .

(٢) للنمر بن تولب، شعره، جمع وتحقيق : نوري حمودي القيسي، ضمن مجموع شعراء إسلاميون (بيروت : عـالم الكتب، ط٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م) ، ص ٣٨٩ . استافت : شمت . ضرسام : اسم ماء .

(٣) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ١٥٦ . يهوي : يسير . ماجد : شريف . احتزموا : يأوا للقتال . صدت : أي بعدما أناخوها . الأشوال : بقايا ما في الأسقية . القبل : التي تنظر في ناحية .

(٤) للطفيل الغنوي، ديوانه، ص ٢٨ . القنان وصارة وسلمى : مواضع . وازنٌ : حاذين . سمناها : أي عرضنا عليها الماء . النطاف : بقايا الماء في القرب .

ويظهر من نصوص الخيل والإبل أن قرار الامتناع عن الشرب صادر عن الحيوان نفسه لا عن راكبه، فجميع الأفعال في كافة النصوص مسندة إليه، وهذا يدل على أن هذه المراكب واعية تترك ما تعلم أن المضرة تأتيها من قبله، فالناقة تعلم إن كان ارتحال صـاحبها هـو ارتحال سفر أم لا، يتبين لها ذلك من خلال طبيعة الاستعداد وثقل ما تحسه على ظهرهـا من الأحمال، فإذا اتضح لها ذلك يأت لما يأ له راكبها باتخاذ ما يعينها علـى الـسرعة والصمود، فتراها تعرض عن الشرب لئلا يثقلها الماء . والأمر نفسه تدركه الخيل وتميـزه، فهي تعلم بالتجربة إن كان تحركها هو للقتال أم لا، فإن اتضح لها أنه للقتال يأت لمـا يستلزمه من سرعة الحركة، ولما كان الماء مضعفاً لها صدت عنه باختيارها لا بأمر فارسها. وهذا ما نص عليه الأخفش في تفسيره للبيت الأخير بقوله : " (صدت عن كل مشرب)، يقول : هو مجرب قد علم أنه يغار عليه، فيترك الشرب، لأنه إذا طرد وقد شـرب كـان أشد عليه " .

أما الحمر الوحشية فلها عند موارد الماء سلوكيات ألم ا الشعراء الجاهليون، وقد مر بنا نص للجاحظ حول ما يميل إليه الحيوان من الماء يذكر فيه أن ذوات الحافر لا تحب العذوبة وتكره الماء الصافي، وهذا عين ما أشار إليه الشعراء في نصوص كثيرة، فلا تجـد قطيع حمر يرد ماء إلا وتجد ذلك الماء آجناً متغير اللون والطعم (إذا ذاقه مستعذب المـاء يبصق)، وهكذا جاءت كافة النصوص، وربما أكدت أحياناً أجن الماء وفـساده بـذكر الطحالب والأعشاب التي علته واستقر بعضها في قاعه :

ـ يفجين بالأيدي على ظهر آجنٍ   له عـرمض مستأسد ونجيـلُ [(١)]

ـ فأوردها ماءً بغضور آجنـاً   له عرمض كالغِسل فيه طُموم [(٢)]

وإذا وقف الحمار على هذا الماء الآجن ذهب يحرك ما اجتمع على سطحه بمقـدم يديـه ويدفع عنه الأعشاب والقذى ثم يشرب :

ـ فأوردها مع ضوءِ الصباحِ   شرائع تطْحر عنها الجميما [(٣)]

ـ يفرج بالسنابكِ عن شريبٍ   يروع قلوب أجوافٍ غِلال [(٤)]

ولعل السبب في كون الحمر تقصد هذا النوع من الموارد يعود إلى ما يشتهر عنها من دوام التوجس لكثرة استقصاد القناص إياها، ولكي تخفف شيئاً مما يرمضها اختارت نوعاً مـن المياه يأنفه البشر ولا يستسيغون شربه، فإذا كان كذلك فإنه لا يكون مظنة وجود إنسان عليه، لأن الناس عادة وجماعة السفار لا يحطون رحالهم إلا عند المياه الصافية العذبة، أمـا تلك الآجنة فإنها لا تكون موضعاً صالحاً للنـزول والإقامة، ولذا فإنها في العادة تكـون خالية من الوراد، ما يجعلها مشارب صالحة للحمر ليس بسبب أجنتها وخبثها، بل لما تجده عليها من الأمن، ما يعني أن طلب السلامة أهم لديها من عذوبة الماء وصفائه . وأمر آخر

---

(١) لأبي خراش الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ١١٩٢ . يفجين بالأيدي : أي يفتحن ما بـين أيديهن لتبلغ أفواههن الماء . العرمض : الطحلب . مستأسد : طويل . النجيل : ضرب من الحمض . ومثـل هـذا المعنى تجده عند الشماخ، ديوانه، ص ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٣٠١ . أوردها : أي الحمار أورد الأتن . غضور : موضع . الغسل : الخطمى يـضرب بالماء ليتلجن ويصير غسولاً . طموم : أي علو وارتفاع . وتنظر في ديوانه : ص ٧٠ .

(٣) لربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٨٣ . شرائع : جمع شريعة وهي مورد الماء . تطحر : تدفع . الجميم : ما اجتمع على الماء من قذى .

(٤) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٨٧ . يفرج : أي الحمار الوحشي، أي يحرك الماء بـسنابكه، والـسنابك مقـدم الحوافر. الشريب : الماء المشروب . يروع : أي من برده . غلال : من الغلة وهي حرارة العطش .

يتوفر في تلك المياه الغليظة الكدرة يعد في غاية الأهمية للحمر المضطربة القلقة، وهو أن من طبيعة المورد الآجن الذي تعلوه الطحالب أنه لا يعكس صورة من يطأطئ نحوه ليـشرب، وهذا مطلب هام يسهم في تسكين الحمر وإشعارها بأن لا أحد غيرها على هذا المشرب، لأن انعكاس صور القطيع على صفحة الماء في حال الرعب وترقب الخطر يوهمها بأن هناك حركة واضطراباً على هذا المشرب فتفزع وتفر قبل أن تطفئ ظمأها، فمن طبيعة الـنفس المرعوبة أنها غير قادرة على تبين حقيقة الأشياء من حولها، ولما كان الأمر كذلك كانـت تلك المياه الآجنة مورداً صالحاً للحمر لكونها لا تعمل على تغذية الذعر الذي ترد الحمـر الماء وهي مسكونة به . وعلى هذا يمكن توجيه قول الجاحظ في كون ذوات الحـافر ـ ونخص هنا الحمار الوحشي فقط ـ لا تحب العذوبة وتكره الماء الصافي بأن هذا لا يعـود إلى طبيعة الحمار ورغبته في شرب الماء الكدر، بل لأنه مضطر لذلك إيثاراً للسلامة، ولذا رأيناه حين يرد هذه المياه لا يباشر الشرب إلا بعد محاولة تصفيتها بدفع ما على سـطحها من الطحالب وأصناف القذى، ما يعني بأن صفاء الماء وطيب المشرب مطلب لهذه الحمر .

*****

(٤/٤) الظمأ

لم تكن طبيعة جزيرة العرب طبيعة كريمة معطاءة ذات شلالات تنـهمر، وأنـهار تجري، وعيون تتدفق، بل كان الجدب والجفاف وسماً ثابتاً لغالب أيام السنة، ولهذا كـان الماء عنصر الحياة وضمان البقاء على تلك الرمال الملتهبة الجافة . وكثيراً ما دارت رحـى

الحروب بسبب الصراع على موارد الماء والتنافس على حيازتها . وهذا ما ينطق به التاريخ ويشهد به الشعر القديم حتى ربما صح القول بأن " أهم ما يلفت نظر القـارئ للـشعر الجاهلي هو مبلغ احتفال ناظميه بالماء وبكل ما يتعلق به من أماكن ومعالم ووسـائل ... وقد يكون الحرمان والعطش الدائم هما اللذان جعلا وصف الأنهار العذبة الدفاقة ملازمـاً لذكر الجنة التي وعد الله بها المتقين في كتابه الكريم "[1]. وليس حديثنا هذا مقتصراً على الإنسان فحسب، بل هو مشترك بينه وبين الحيوان، فكلاهما يتهلل برؤية المزن والـبرق، ويقاسي حر الشمس وجفاف الأرض، فالماء لهما جميعاً حاجة ملحة وهـدف لا يفتـر البحث عنه .

هذه لوحة شعرية لقطيع من البقر الوحشي أمضه الظمأ فكلما قصد ماء وجد عليه وارداً فمال عنه خوفاً على نفسه، وظل كذلك حتى اشتد عطـشه، وفجـأة رأى بـرق السماء فطرب لذلك و لمّ فقصد نحوه يتتبع موقعه :

قد أُوبيت كل ماءٍ فهي طاويةٌ مهما تصِب أُفُقاً من بارقٍ تشِمِ
حتى شآها كليـلٌ موهِناً عمِلٌ باتت طِراباً وبات الليـلُ لم ينمِ
فأسـأدت دلَجاً تحيي لموقعِهِ لم تنتشب بوعوثِ الأرض والظلَمِ [2]

---

[1] سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي (بيروت : دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣م) ، ص ٤٢ .

[2] لساعدة بن جؤية، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ١١٢٨ ـ ١١٣٠ . أوبيت : منعت . طاوية: ضامرة . تشم : تقدر أين موقعه ثم تمضي إليه . شآها : شاقها فاشتاقت . كليل : برق ضعيف . موهناً : بعد وهن من الليل . باتت طراباً : أي البقر . بات الليل لم ينم : أي بات البرق يبرق ليلته . أسأدت : الإسآد سير الليل . لم تنتشب : لم تحتبس .

فالبيت الأخير يظهر مدى ما يعانيه الصوار من الظمأ، حيث بادر إلى السير في الظلمة والوحل شوقاً إلى الماء، فرغم كون البصر يقع في أدنى سلم حواس الثدييات من حيث القوة، ويزداد كلالاً في الظلام إلى حد ربما قيد الحيوان عن الحركة، إلا أن هذا القطيع لشدة ما يجده من العطش لم يطق الانتظار حتى الصباح، بل استجاب سريعاً لذلك البرق بدلالة الفاء في (فأسأدت) الدالة على المباشرة .

وتعد الإبل أقدر حيوانات الجزيرة على مقاومة الظمأ لفترات طويلة تحت الشمس المحرقة وفوق الرمال المشتعلة، حتى وجد أن الجمل " يمكنه العيش بصورة طبيعية لمدة تقرب من أسبوعين إلى ثلاثة أسابيع بدون ماء، وخلال هذه الفترة يفقد ما يقرب من ثلث وزنه بدون أن يتأثر صحياً بذلك " [(١)]. والإبل تظل متحلية بهذا الصبر على بعد العهد بالماء حتى في حالات بذل الجهد المتواصل أثناء السير الطويل، إذ إن من شأن هذا أن يصيب الجسم بالإعياء ويفقده ما يختزنه من السوائل فتبدأ أعضاء الجسد بالجفاف، فتلح الحاجة إلى الماء، إلا أن هذه الحاجة لا تتحرك لدى الإبل إلا بعد زمن طويل لا تبلغه الحيوانات الأخرى ولا قريباً منه، فالإبل " يمكنها السير ما يقرب من (١٠٠٠)كم تقطعها في مدة (٢٠) إلى (٣٠) يوماً دون الاحتياج للماء، وهذه الخاصية لم تلاحظ في أي حيوان آخر " [(٢)] .

[(١)] محمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ٨٥ . وينظر : حميد البياتي، بيئة الحيوانات البرية، ص ١٧١ .

[(٢)] المصدر السابق، ص ٨٦ .

وإذا كان لكل طاقة حد تقف عنده فإن لقدرة الإبل هذه مستوى يصعب عليها اجتيازه، فحين تلين صلابة تحملها تبرز عليها بعض السلوكيات المعبرة عن شدة الحاجة إلى الماء، فتبدو متذمرة متفلتة كثيرة التلفت، كأنا تبحث عن ماء أو تتشوف ساقياً يقودها إليه، فإذا ما حصل لها ما تروم ووجهها الراعي نحو المشرب انفلت قياد السيطرة منه، إذ تندفع الإبل نحو الماء اندفاعاً شديداً فلا يمسكها زجر الراعي، أو عصاه الصلبة :

وليس بناهيها عن الحوض أن ترى مع الذادةِ المقشورةِ العجِراتِ (١)

ولا يجد بعض الشعراء خيراً من هذه الصورة في التعبير عن العزيمة والإصرار، فيوظفها للفخر أو المدح بالشجاعة في الإقبال على القتال، فيشبه المقاتلين في شدة اندفاعهم إلى الحرب بإبل أرمضها الظمأ وطال عهدها بالماء فبات لديها أنفس مطلوب :

حتى إذا فارق الأغماد حِشوتها وصرح الموت إن الموت تصريح
وصرح الموت عن غُلبٍ كأنهم جربٌ يدافعها الساقي منازيح
ألفيته لا يفُل القِرنَ شوكته ولا يخالطه في الناس تسميح (٢)

العلاقة بين المشبه والمشبه به في هذا النص لا تقتصر على جانبها الحركي المتمثل في السرعة والتدافع فحسب، بل هي تنطوي على معنى آخر نفسي يكشف عن طبيعة الصلة بين المندفِع والشيء المندفَع إليه، فالشاعر يريد بيان أن أولئك المقاتلين يندفعون إلى الخصوم

---

(١) للحطيئة، ديوانه، ص ١١٧ . الذادة : الذين يطردونا . المقشورة : العصي التي قشرت من لحائها . العجرات : الغلاظ .

(٢) لأبي ذؤيب الهذلي، ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ١٢٤ . صرح : انكشف . الغلب : الغلاظ الأعناق . يدافعها : يضربها فتأبى . المنازح : التي تطلب الماء من مكان نازح أي بعيد فهي أحرص عليه . يفل: يكسر ويثلم . شوكته : حدته في القتال . التسميح : الفرار . وينظر في هذا : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٦٨٦ لوداك المازني .

اندفاعاً لا يحمل معنى الإصرار فحسب، بل ينطوي على الرغبة والتهالك كما تتهالك الإبل الظمأى على العب من الماء الذي توازيه دماء العدو، إلا أن رغبة الإبل هي رغبة شرب وتملؤ، في حين أن رغبة المقاتلين هي رغبة نزف وإراقة .

ويسجل بعض الشعراء مشهداً لناقته حين وصلت إلى الماء بعد رحلة طويلة مضنية نالها منها أشد الإعياء حتى ضمر جسمها فغدت في أمس الحاجة إلى الماء :

أبقي لها طول السفارِ مقرّمداً   سنداً ومثلَ دعائمِ المتخيمِ
بركت على ماءِ الرداعِ كأنما   بركت على قصبٍ أجش مهضمِ [١]

فأنت ترى هذه الناقة قد (بركت) لما بلغت الماء، وفعل البروك ينطوي على مضامين لا تحملها أفعال أخرى مثل : (جلست) أو (وقفت) أو (شربت) فهذه الأفعال لا تؤدي غير معناها المباشر، في حين أن الفعل (بركت) يعبر عن الانكباب واللزوم واللهفة، فكأن ناقته حين رأت المشرب لم تتمالك نفسها فسقطت عنده من حر الظمأ . ثم تأمل كيف أن هذه الناقة قد بركت (على) ماء الرداع، وليس (عنده) أو إلى (جانب منه) لتعرف مبلغ الظمأ الذي يحرقها، فكأن ما تقاسيه من العطش قد تخطى الحلق والجوف فعم الجسد كله فبات كل موضع منه صادياً عطشاً، ولذا ذهبت تروي جسدها فغمرته – أو بعضاً منه – بالماء ليتشبع فتحقق ما كانت تمني نفسها به طوال الرحلة .

---

[١] لعنترة، ديوانه، ص ٢٠٣ . المقرمد : المبني بالقرمد وهو الآجر . السند : المشرف . المتخيم : الذي نصب خيمة. والدعائم : خشبة الخيمة . الرداع : ماء . على قصب : أي كأن عندها حين بركت مزامير لحنينها حال الشرب . الأجش : الأبح . المهضم : المخرق الجوف .

وللراحلة على الماء حين يطول انقطاعها عنه صوت وحنين يسمع منـها حـال الشرب، وهو شبيه بصوت الإنسان الشديد الظمأ حين يشرب الماء شـرباً متواصـلاً لا يفصل بين جرعاته بنفَس، فتراه يزفر بعد الري زفرة تعبر عن الرضى، هذا السلوك عينـه تصنعه الناقة على الماء كما رأينا في النص السابق حين شبه الشاعر صو ا الصادر منـها حال الشرب بصوت المزامير . والأمر نفسه نلفيه في هذا النص الذي يشبه الـشاعر فيـه صو ا بصوت الأحوال المصاحبة للمطر :

لها لجَب حولَ الحياض كأنه تجاوب أغيـاثٍ لهن هزيـم (١)

وقد فسر المبرد حنين الناقة عند الشرب بأنه حنين الشوق إلى الألاف من القطيع، لأنا قد اعتادت أن ترِد مع أقرانا فلما أُفردت بارتحال الشاعر عليها ووردت الماء فقدت من كن يزاحمنها على الحوض فحنت إليهن (٢) .

وحين تحرق حرارة الشمس هامات وأجساد الإبل ترتفع شعلة ظمئها فتبيـت في أمس الحاجة إلى الماء، فإذا ما وردته هوت اما ا إليه فلا ترفعها وفي الماء قطرة :

وإذا ا ـزئ حانَ مشربـه عند المصيـفِ وسره النهلُ
رشف الذنابِ على جمـاجِمها ما إنْ يكونُ لحوضِـها سملُ (٣)

---

(١) للمخبل السعدي، شعر، ص ١٣٢ .

(٢) ينظر : الكامل، ص١٠٢٧ .

(٣) لعمرو بن قميئة، ديوانه، ص ١٠٢ـ١٠٣ . ا زئ : الذي يكفي إبله عن الماء بالرطْب . حان مشربه : مـن شدة الحر . الرشف : البقية القليلة من السائل ترشف بالشفاه . الذناب : مسيل الماء إلى الأرض . الجماجم : جمع جمجمة وهي عظم الرأس . السمل : بقية الماء في الحوض .

وقد يبلغ من شدة شراهة الإبل على الماء أن يحتدم التدافع والتنافس بينـها علـى الحوض إلى حد يؤدي إلى تقطع حبالها الشديدة الفتل، وإلى هدم بعض جوانب الحـوض وأركانه، ولاشك أن هذا لم يكن ليقع لو لم تكن هذه الإبل بالغة الظمأ :

إذا ما تلافت عن عِراكٍ تعارفَت   على الحوض أشباه قليلٌ ذُكورها
ولم ترو حتى قطعـت من حبالها   قوىً محصداتٍ شد شزراً مغيرها
وحتى تشكى السامِيان وهدمت   من الحوض أركاناً بطيئاً جبورها (١)

فالشاعر يريد أن يؤكد عنف التدافع من خلال تضخيم الآثار السلبية الناجمة عنه بالإشارة إلى أن ما وقع غير معهود وقوعه في العادة، فالحبال التي تقطعت هي حبال قوية قد أحسن صانعها فتلها، ورغم ذلك لم تستطع التماسك أمام ثورة الإبل على المشرب، والـشاعر حين عبر عن ذلك حرص على أن يدفع الوهم بأن انقطاعها كان انفلاتاً في إحدى قطـع الحبل فقال : (قطعت) بصيغة التضعيف الدالة على التكرار، ليفهم أن ما لحـق بالحبـال كان تقطعاً وليس انقطاعاً . والتزام مسلك التضخيم نجده كذلك فيمـا سـببته الإبـل بالحوض من هدمٍ وتدمير، حيث ذهب الشاعر إلى تأكيد أن ذلك الخراب لم يكن يـسيراً عبر الإشارة إلى أن ذلك التهدم قد نال (أركانـاً بطيئـاً جبورهـا)، فتـأثيره علـى (الأركان) دليل على عنف التدافع الحاصل حينئذ، وكون ما انتقض فتدمر (بطيئاً جبوره) إشارة أخرى إلى أن ما وقع بالحوض من دمار شيء لم يكن معهوداً ولا حتى متوقعاً . إذن فحصول هذه الآثار ـ رقم قوة الحبال ورسوخ الأركان ـ دليل على شدة مـا أورث

---

(١) للحطيئة، ديوانه، ص ص ٢١٩ – ٢٢١ . العراك : الازدحام على الماء . القوى : جمع قوة وهي الطاقـة مـن طاقات الحبل . محصدات : شديدات الفتل . والشزر : أشد الفتل . المغير : الفاتل .

الظمأ في الإبل من الك على الماء، سببه طول الانقطاع عنه الذي دام ستين ليلة كما نص الشاعر :

رعت مدفَع السوبان ستين ليلةً حراماً ا حتى أُحلت شهـورها (١)

وكان يصيب بعض الإبل داء يسمى الهيام تظل بسببه دائمة التعطش إلى الماء، فإذا وردته ظلت مكبة عليه تشرب شرباً متواصلاً دون أن تروى منه أبداً، وقد ذكر السكري أن هذا الداء : " يأخذها من نبت تأكله فلا تروى من الماء حتى تموت " (٢)، ولهذا فـإن صاحب الإبل كان يمنع المصاب منها عن الورود ويقسو عليه حتى ربما ضربه بالعصا ليكف:

وما وجد مِهيافٍ من الهيم حلئَت عن الماءِ حتى جوفُها يتصلصلُ
تحوم وتلقاها العِصِي وحولَهـا أقاطيع أنعـــامٍ تعل وتنهلُ
بأكثـر مـني غُلَّـةً وتعطفَـاً إلى الماءِ إلا أننـي أتجمـلُ (٣)

وتصيب الإبل الهيم حالة من التوتر لما يحرقها من الظمأ، وكلمـا أرادت الـورد منعـت وضربت فيزداد ما في جوفها استعاراً، فينطبع ذلك على سلوكها فتبدو في حال أبعد مـا تكون عن الاستقرار . هذه الحالة عينها يجدها العاشق من نفسه، حيث يحس بحاجة ملحة لإرواء عطشه من حبيبته فيمنع، وهو كهذا البعير الأهيم لا ينقطع ظمـؤه، ولا يزيـده الشرب إلا عطشاً ولهفة :

---

(١) السوبان : موضع . حراماً ا : أي في الأشهر الحرم . أحلت شهورها : أي انقضت الأشهر الحرم . وروايـة الديوان بإعجام الحاء من (أحلت) ولا يستقيم المعنى بإعجامها .

(٢) شرح أشعار الهذليين، ص ٣٢٦ .

(٣) لشاعر لم يسم، ينظر : الأنباري، شرح المفضليات، ص ٦٣٨ . حلئت : منعت .

فظَلِلْت من فرطِ الصبابةِ والهوى أعمى الجليةِ مثلَ فعل الأهيـ ـ ـمِ (١)

ولا يفوتنك أن (الهيام) الذي هو أشد حالات ظمأ الإبل، هو ذا اللفظ نفسه مصطلح من مصطلحات معجم الحب، ويطلق على أشد حالات الحب وأكثرها كلفاً بالمعشوق .

وأبرز لوحة في معرض الشعر الجاهلي تصور ظمأ الحيوان هـي لوحـة الحمـار الوحشي التي يشكل الماء ركناً رئيساً من أركانها، فترى عامة خطوط اللوحـة وألوانـها وتفاصيل أحداثها صادرة عن حاجة الحمار وأتنه إلى الماء، حتى ربما صح القول بأن لوحة الحمار الوحشي في الشعر الجاهلي هي لوحة البحث عن الماء .

وتبدأ رحلة البحث بعد انقضاء فصل الربيع وبدايات فصل الصيف حيث تتحرك الحاجة إلى الماء مع يبس النبت وجفاف الأرض ولفح السموم، فيشرع الحمار ـ قائـد القطيع ـ في التفتيش عن موارده :

ـ وتصيفَـا بعد الربيع وأحنقَا وعلاهمـا موفوده السمـوم
يوفي ويرتقب النجـاد كأنه ذو إربةٍ كـل المـرامِ يروم (٢)
ـ غَرِدٍ تربع في ربيعٍ ذي ندى بين الصليبِ فصـوةِ الأحفارِ
فرعى بصوتهِ ثلاثةَ أشـهرٍ وهراق ماءَ البقـل في الأسآرِ (٣)

---

(١) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ١٩٠ . أعمى الجلية : أي أعمى عند الأمر الواضح . الأهيم : الـبعير الـذي أصابه الهيام .

(٢) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٢٦ ـ ١٢٧ . أحنقا : ضمرا، يريد الحمار وأتانه . يوفي : يشرف . يرتقـب : يعلو .

(٣) للمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . الغرد : المصوت . تربع : نزل في الربيع . الندى : المطر والبلل . الصليب والأحفار : موضعان . الصوة : ما غلظ من الأرض وارتفع ولم يبلغ أن يكون جبلاً . الأسآر : جمع سؤر وهو بقية الشيء .

ويلقى الحمار أشد الجهد بعد أن يولي زمن الماء والنعيم، فإذا ما رام الموارد وجـدها قـد نشت من الشمس التي امتصت ماءها فغدت يابسة مشققة القاع، ويلتفت نحو أتنه فيراهن ضامرات شاحبات قد أرمضهن العطش، فغدت أجسادهن عظاماً تتحرك تحت كساء من جلد :

تربع أكنـاف القنـان فصارةً فمـاوانَ حتى قاظ وهو زهوم
إلى أن علاه القيظُ واستن حولَه أهابي منهـا حاصـب وسموم
وأعوزه باقي النطافِ وقلصت ثمائِلُها وفي الوجـوهِ سهـوم
وحلأها حتى إذا تـم ظِمؤها وقد كاد لا يبقـى لهن شحوم (١)

هذه التحولات الطقسية والجغرافية جعلت الحمار يغتم اغتماماً شديداً، فهـو المـسؤول الأول عن قيادة القطيع ودلالته على المشارب، وهاهي الأتن تعاني معاناة جسدية بدت في نحولها الذي بلغ حد أن (كاد لا يبقى لهن شحوم)، ما جعله يشعر بجلل الخطب الـذي أصابه بالقلق والحيرة في أمره وأمر هذه الأتن، فهل سيعثر على طريق ينتهي به إلى المـاء ؟ أم ستظل الأبواب موصدة حتى يطالهم مد ساحل الموت فيغرقهم في لجته ؟ :

فظل سراةَ اليـومِ يقسِم أمره مشِت عليهِ الأمـر أين يروم
وأقلقَـه هـم دخيلٌ ينـوبه وهاجرةٌ جـرت عليهِ صدوم (٢)

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠ . تربع : أقام زمن الربيع . أكناف : نواحي . القنان وصارة وماوان : مواضع . قاظ : دخل في زمن الصيف . زهوم : سمين . استن : اضطرب . الأهابي : الرياح الـتي تـثير الغبـار . الحاصب : الريح الشديدة التي ترمي بالحصباء . السموم : الريح الحارة . أعوزه : أعجزه العثور عليها . النطـاف : الماء القليل. قلصت: تقبضت. ثمائلها: جمع ثميلة وهي ما يكون فيه الشراب في جوف الحمار. سهوم:شحوب وتغير.

(٢) سراة اليوم : وسطه، وقيل وقت ارتفاع الشمس في السماء . جرت : دامت . صدوم : أي تصدمه بشدة حرها. وينظر حول بداية البحث عن الماء عند حلول الصيف : ربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٨٢ . والشماخ، ديوانـه، ص ص ١٥٤ و ١٦٧ و ١٧٥ .

وهناك ظاهرة تبدو على أجساد الحمر تظهر متزامنة مع فصل الصيف حين يشتد و ر السموم، وهي ظاهرة لم يكد يغفل عنها شاعر وهو يرسم لوحة الحمر، حيث يشير إلى أن الحمار الذي أرمضه القيظ بدأ وبره يتساقط عن جلده، واللافت أن الشعراء حين يقفون عند هذه الظاهرة ينعتونا بألفاظ توحي بضعف استمساك الوبر بجلد الحمار وسهولة تحاته عنه، كلفظ التطاير الدال على أن الوبر يتساقط بكثافة وبدون سبب كالاحتكاك أو النزع، ما يوحي بأن فقد الوبر فعل ذاتي ليست له صلة بأي مؤثر خارجي سوى أثر التحول المناخي المتمثل في دخول الصيف وارتفاع الحرارة :

- يقلب سمحجاً قوداءَ طارت نسيلتها ا ابنق لماع [(١)]

- أطار عقيقه عنه نسالاً وأدمج دمج ذي شطن بديع [(٢)]

ويظهر الوبر المتساقط أحياناً في مكان التمرغ، إلا أن التعبير عن ذلك جاء بأسلوب يشي بأن تحات الشعر ليس بسبب التمرغ، بل بسبب القيض والظمأ :

حتى إذا أخذَ المُراغُ نسيله من مدمج من خلقِهِ وشوارِ

ذكر العيونَ وعارضته سمحج حملت له شهرين بعد نزارِ [(٣)]

فالحرف (حتى) يدل على أن المراغ لم يكن يأخذ وبره قبل ذلك، فكان يتمرغ ولا يظهر في موضعه أثر، أما الآن فقد صار المراغ يأخذ نسيله، وحين نبحث عن السبب نجده

---

(١) لربيعة بن مقروم، شعره، ص ٣٦٧ . يقلب : أي الحمار الوحشي . السمحج : الأتان الطويلة . القوداء : الطويلة العنق . نسيلتها : ما نسل من شعرها أي سقط . بنق : الآثار من البياض .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٢٣٣ . عقيقه : وبره . أدمج : أحكمت أعضاؤه . الشطن : الحبل الشديد الفتل . بديع: جديد .

(٣) للمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . المراغ : موضع التمرغ . المدمج : المداخل المكتنز . الشوار : الهيئة والمنظر .

متعلقاً بحلول زمن الصيف الذي ألمح إليه الشاعر بحاجة الحمار إلى الماء (ذكر العيـون)، وكذا بنعته الأتان أنها قد (حملت له شهرين بعد نزار)، فهذا مؤشر صريح على أن الفترة التي ينعتها الشاعر واقعة في زمن الصيف، لأن وقت صراع الفحول على الإناث لـضرابها يكون في فصل الربيع، فإذا كانت هذه الأتان قد مضى على حملها شهران فهذا دليل على أن زمن الربيع قد ولى، وأن الصيف قد حل .

وفي بعض نصوص الشعراء نعثر على ما يدل بأن ذلك التـساقط بلـغ مرحلـة متقدمة بحيث لم يكد يبقى على جلد الحمار ما يكسوه، يفهم ذلك عبر استخدامهم أفعالاً تدل على الاختفاء وانعدام الأثر، مثل (انجرد) و (زال)، أو أوصافاً تستجلب للتعـبير عن الصغر والانجراد، مثل (صعل) . وننبه إلى أن صيغة الماضي في النصين السابقين تدل كذلك على أن التساقط قد انقضى، وهذا لا يكون إلا حين لا يبقى وبر يتساقط :

ـ وتصيفَا بعد الربيـع وأحنقَا ... وعلاهمـا موقـوده المسموم
حتى إذا انجـرد النسيلُ كأنه ... زغَب يطـير وكُرسف مجلوم
ظلت تخالِجه وظـل يحوطُها ... طَـوراً ويربأ فوقَهـا ويحوم (١)
ـ وزالَ النسيلُ عن زحاليفِ متنِهِ ... فأصبـح ممتد الطريقـةِ قافلا
يقلب أطراف الأمـور تخالُه ... بأحناءِ ساقٍ آخر الليل ماثِلا (٢)

---

(١) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ص ١٢٦ ـ ١٢٧ . تصيفا : رعيا الصيف . أحنقا : ضمرا . زغب : ريش لـين قصار . الكرسف : القطن . المجلوم : المقطوع . تخالجه : تميل عنه ولا تطيعه . يحوطها : يردها . يربأ : يعلو رابيـة يستطلع .

(٢) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٢٣٧ . الزحاليف : المواضع المنحدرة من متنه . الطريقة : الخط الممتد على مـتن الحمار . قافلاً : مولياً عائداً . ساق : اسم جبل .

ـ بقى عنها الصيف وصار صعلاً وقد كَثُـر التذكـر والفُقُود [١]

يتجلى من هذه النصوص أن انسلاخ الوبر عن جلد الحمار كان في فصل الصيف، ما يعني أنه كان مكسواً به زمني الشتاء والربيع، ودليل كون هذا الحدث واقعـاً في الـصيف أن الشعراء نصوا على ذكر الصيف، إضافة إلى إشارتهم لحالة الظمأ التي أصابت الحمار وأتانه حتى بدا ذلك على سلوك الأتان في النص الأول حيث شرعت في التفلت ومحاولة الانعتاق من أسر الحمار إلى موارد الماء، وهو يحوطها ويمنعها . وحين ترد الإشارة في الـنص إلى تحات الوبر فإن هذا دليل على اشتداد لهيب الطقس، لأن تمام انجـراد الـوبر يكـون في منتصف الصيف، وعلى هذا نستطيع تصور حالة التفلت وفناء طاقة التحمل لدى الأتـان بسبب قسوة ما تجد . وفي النص الثاني نلفي الحمار مصاباً بحال من التوتر والحيرة إزاء ما هو فيه من الظمأ، ما دفعه لاعتلاء قمة جبل ربما أعانه شموخها على استكشاف ما يفتش عنه . أما النص الأخير فالصلة فيه جلية بين فصل الصيف وكون الحمار (صعلاً)، إذ إن الصيف هو الذي أسقط وبره فصيره كذلك .

ولنا الآن أن نتساءل عن سر ذلك التساقط المقترن بزمن القيظ، فهل هو ظـاهرة حقيقية يؤكدها العلم الحديث ؟ وهل اقترانها بفصل الصيف هو اقتران اعتباطي، أم أنـه اقتران ينطوي على فائدة وحكمة ؟

لقد وقف علماء الحيوان عند هذه الظاهرة فقرروا أنها ظاهرة علمية حقيقية يتجلى من ورائها بديع صنعة الخالق وحسن تقديره لاحتياجات مخلوقاته، وبيان ذلك أن الـوبر

---

[١] للأعشى، ديوانه، ص ٣٦١ . بقى عنها : أي رصد الحمار الأتان وانتظرها . صعلاً : ذاهب الوبر .

الذي يظل مستمسكاً على جسد الحيوان زمن الشتاء، ثم يبدأ بالتساقط مع ارتفاع درجة الحرارة حتى ينجرد كلياً في منتصف الصيف حين تبلغ درجة الحرارة أعلى مستوى لها – ظاهرة تعين الحيوان على التكيف البيئي مع تفاوت درجات الحرارة المنخفضة شتاء والمرتفعة صيفاً، ففي الشتاء يكون وبره طويلاً وكثيفاً ليحمي جسمه من البرودة فيوفر له الدفء، أما في الصيف فيكون قصيراً وخفيفاً لئلا يضاعف من درجة الحرارة، وليتيح له مستوى جيداً من البرودة واستشعار نسمات الهواء الباردة [1]. وهذه الظاهرة يمارسها الإنسان بإرادة ذاتية زمني الشتاء والصيف، فتراه في فصل الشتاء يكثر من الملابس الغليظة، وهذا يوازي كثافة وبر الحيوان وطوله، أما في الصيف فإنه يكتفي بما رق من اللباس، وهذا ما يحصل للحيوان زمن الصيف من تساقط الوبر وقصره .

وحين نلتفت لشروح العلماء القدماء لهذه الظاهرة نلفيه غير منسجم مع التفسير العلمي الحديث، حيث ذكروا أن ذلك الوبر المتساقط من الحيوان راجع إلى سمنه، لأن الحيوان بعد أن أكل الربيع وأكثر منه اكتنز جسمه فتحات وبره بسبب امتلائه [2]. وقد تابعهم على ذلك بعض المعاصرين ممن اكتفى بترداد ما قال أسلافه دون محاولة التفتيش عن سر ذلك التساقط [3]. والأعجب من ذلك أن بعض القدماء قد نص على أن الوبر

---

[1] ينظر : حميد البياتي، بيئة الحيوانات البرية، ص ١٧٠ . ومحمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ٤٦ .

[2] ينظر : ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٦٥ . وديوان لبيد بن ربيعة، ص ٢٣٧ .

[3] ينظر : شعر ربيعة بن مقروم، ص ٣٦٧ . وديوان الشماخ، ص ٢٣٣ .

المتطاير عن الحمار هو شعره الذي ولد به!! [١]، وما علم أن ظاهرة التساقط هي ظـاهرة موسمية تتكرر كل عام لتساعد الحيوان على التكيف البيئي صيفاً وشتاء، فكيف يجـوز أن يكون ذلك الصوف هو شعره الذي ولد به وقد مرت به مواسم صيف عديدة قبل ذلـك أنسلت وبره ؟! إن عدم إصابة القدماء عين الحقيقة لا يقلل من رصانة شروحهم وعمقها، ويكفيهم فخراً أنهم لم يلووا أعناقهم عن هذه الظاهرة أو ينسلوا عن مواجهتها، بل تصدوا لها فأثبتوا رأيهم فيها بقدر ما أسعفهم الخاطر .

وحيث رأينا التفسير العلمي لظاهرة تساقط الوبر نعرض الآن سلوكاً حيوانياً آخـر يظهر على الحيوان في حالات الظمأ، لنرى قول العلماء فيه ومدى تطابقه مع أوصـاف الشعراء، فقد ذكر العلماء أن الحيوان زمن وفرة الربيع لا يجد إحساساً بالظمأ، إذ يكتفي برطوبة نبات الأرض ونداوة زرعها، لأنها تمده بما نسبته (٤٠ ـ ٥٠%) مـن احتياجاتـه المائية [٢]. والإبل خاصة تحصل من تلك الأعشاب الندية على ما يقارب ثلاثين لتراً مـن الماء[٣]، وهذا يؤكد وفرة الماء في تلك العروق من جهة، كما يظهر من ناحية أخرى قدرة الحيوان على استخلاص الماء من جذور النبات . ورغم دقة هذا الملمح لم تفت الـشعراء الجاهليين الإشارة إليه :

---

[١] ينظر : ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٦٥ . وتابعه على هذا شارح ديوان الشماخ، ص ٢٣٣ .

[٢] ينظر : محمود عبد العزيز، الجمل العـربي، ص ٦١ . وينظـر : حميـد البيـاتي، بيئـة الحيوانـات البريـة، ص ص ١٧٠ ـ ١٧٢ .

[٣] المصدر السابق، ص ٨٥ .

ـ ورمى أنابيـش الشقا أرساغُـه   من كـل ظاهـرةٍ وكـل قـرار [(١)]
ـ كأني كسوت الرحلَ أحقب ناشطاً   من اللاءِ ما بيـن الجنـابِ ويأججِ
خفيف المعى إلا عصارةَ ما استقى   من البقل ينضوه لدى كل مشججِ [(٢)]

ويسمى الحيوان الذي هذه صفته جازئاً وجمعه جوازئ، وقد نص الشعراء إلى أن عمليـة الجَزء هذه قد تمتد شهوراً طويلة تصل إلى ستة أشهر، حتى إذا أخذ الـزرع في اليـبس، وصار الحيوان يقتلع جذوره فيجدها جافة لا رواء فيها، يبدأ حينها البحث عن عيون الماء:

حتى إذا سلخا جمـادى ستةً   جزءاً فطالَ صيامه وصيامها
رجعـا بأمرهمَا إلى ذي مِرةٍ   حصِدٍ ونجح صريمةٍ إبرامها [(٣)]

ويؤكد بعض الشعراء أن الحيوان كان مغتنياً بما يمده سلوك الجزء هذا من الماء، ولكن ذلك لم يدم، حيث أقبل الصيف فسلطت الشمس أشعتها على النبت حتى يبس فجف مـاؤه، فتحركت الحاجة إلى ري الظمأ من مصادر الطبيعة الأخرى، يعزز تلك الحاجـة ريـح تشوي الأجساد، وهاجرة تهيج الجنادب فتجعلها تصيح مصوتة من لهب الرمضاء :

ويأكُلْن من قـو لُعـاعاً وربةً   تجبر بعـد الأكـل فهو نميص
تغالُبن فيه الجَـزءَ لولا هواجر   جنادبها صـرعى لهن فصيص

---

(١) للمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . رمى : أي الحمار الوحشي . الأنابيش : جمع أنبوش وأنبوشـة وهـي الشجر والنبات يقتلعه بعروقه . الشفا : بقية النبات . الأرساغ : جمع رسغ وهو ما بين الحافر وموصل الوظيف .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٨٦ . الناشط : الحمار الذي يخرج من بلد إلى بلد . الجنـاب ويـأجج : موضـعان . مشجج: اسم من شج الفلاة أي قطعها .

(٣) للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣٠٥ . سلخا جمادى : أي الحمار وأتانه أقاما الشتاء كله، وسمى الشتاء جمادى . جزءاً : اكتفيا بالرطب عن الماء . المِرة : القوة والعزم . حصد : محكم . الصريمة : العزيمة .

فأوردها من آخر الليل مشرباً   بلائق خضراً ماؤهـن قليص [(١)]

ولا تقتصر معاناة الظمأ على حيوان الأرض فحسب، فالطير كذلك ينالـه منـه نصيب، وخاصة القطا الذي أكثر الشعراء من ذكره، وأفاضوا في تصوير كلفه بالماء، فلا يذكر في الشعر الجاهلي مورد إلا والقطا حاضر عنده، ملازم لحافاته وجوانبه، حتى يخيل للناظر أن مواقع الماء هي مساكن القطا، فمتى ما ورده وارد ألفى القطا مرباً بـه آنـساً بجواره، فإذا أبصر الوراد فزع فطار هارباً :

ـ وماءٍ على حافاتِهِ أُبـد القطا   تخالُ به دِمـَن المعاطـن إثِمدا [(٢)]

ـ وماءٍ قد وردت لوصل أروى   عليهِ الطير كالـورق اللجينِ

ذعرت به القطـا ونفيت عنه   مقام الذئبِ كالرجـل اللعينِ [(٣)]

ويسوق الدميري ما يمكن أن يكون تفسيراً لطول ملازمة القطا الماء، فيقول : " وفي طبعها أنها إذا أرادت الماء ارتفعت من أفاحيصها أسراباً لا متفرقة عند طلوع الفجر، فتقطـع إلى حين طلوع الشمس مسيرة سبع مراحل، فحينئذ تقع على الماء فتشرب نهـلاً ... فـإذا

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ص ١٨١ ـ ١٨٢ . يأكلن : أي الأتن . قو : موضع . اللعاع : القليل الرقيق من النبت والبقل . الربة : نبت . تجبر : كثر . نميص : صغير حين طلع ورقه . تغالبن : من المغالبة . الجنادب : ذكور الجراد . فصيص : أي صوت . البلائق : مواضع المياه . قليص : كثير .

(٢) لأنس بن العلاء، ينظر : ديوان قيس بن الخطيم، ص ٢٢٠ . أُبد القطا : المقيمة به لا تبرحه . المعاطن : مبارك الإبل . الإثمد : الكحل .

(٣) للشماخ، ديوانه، ص ص ٣٢٠ ـ ٣٢١ . عليه الطير : أي ريش الطير . كالورق اللجين : صفة للماء الغليظ، وقيل صفة للريش الذي كثر وتراكب . نفيت : طردت . مقام الذئب : أي الذئب . اللعين : المطرود المقـصي . وينظر في هذا المعنى : أوس بن حجر، ديوانه، ص ٦٩ . والشماخ، ديوانه، ص ٣١١ .

شربت أقامت حول الماء متشاغلة إلى مقدار ساعتين أو ثلاث ثم تعود إلى الماء ثانية "[١].

ومن هذا يفهم أن من طبيعة القطا أنها لا تشرب شرباً قصيراً تروي به غلتها فتمضي، بل تظل مقيمة به زمناً طويلاً تعقبها عليه أسراب أخرى تقيم مثل إقامتها، وهكذا تتوالى الأسراب تباعاً، ما يجعل مشارب الماء موطناً للقطا إلى حد يصعب معه فصل مشهد القطا عن الماء في التصور الذهني .

ولقد لحظ الشعراء في القطاة حال توجهها نحو الماء أنها تطير إليه بسرعة شديدة، فوقع هذا المشهد في أنفسهم موقعاً حسناً، فشبهوا سرعة رواحلهم بها، كهذه الناقة التي تشبه في سرعتها قطاة مجدة في طيرانها لتلحق بسربها المتجه نحو الماء :

ترقى وتطعن في العِنان وتنتحي ورد الحمامةِ إذ أجدّ حمامها [٢]

ويستلهم بعض الشعراء هذا المشهد فيوظفه في سياق الفخر بالخيل، فيشبه سرعتها بسرعة القطاة في حالها تلك، لتشابه طرفي التشبيه في الحركة والحاجة والتعطش، فكما أن الظمأ ألهب القطاة فدفعها إلى المشرب، فكذلك الغيظ دفع أصحاب الخيل إلى أرض المعركة، القطاة تلتمس الري من الماء، والفرسان يلتمسونه من دماء العدو :

- القائد الخيلَ تردي في أعنتها ورد القطا هجرت ظمأً إلى الثمدِ [٣]

---

[١] حياة الحيوان، ٧٩/٢ .

[٢] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ٣١٧ . ترقى : ترفع رأسها . تطعن : أي تعتمد أو تبسط في السير . الحمامة : القطاة . أجد : أسرع .

[٣] لعبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ٥٩ . تردي : تعدو . هجرت : بادرت أو سارت في الهاجرة . الثمد : ركايا يجتمع فيها الماء .

ـ يدرعـن الليلَ يهـوين بنا   كهُوي الكُدر صبحن الشرع (١)

ـ ينازعن الأعنـةِ مصغيـاتٍ   كما يتفـارطُ الثمـد الحمام (٢)

ويوحي منظر القطاة الطائرة نحو الماء بأن في نفوسها إصراراً صلباً على الورد، ما جعـل بعضهم يتخيلها في حالها تلك المتسمة بالاندفاع وتركز القصد بأنا صماء لا تـسمع ولا تحس بما يدور حولها، الأمر الذي يزيد من مضائها،فأمر ناقته أن تكون مثلها في سلوكها هذا:

ردِي ردِي ورد قطاةً صما   كُدريـةٍ أعجبهـا بـرد الما (٣)

قال الأنباري : " ليست بصماء، ولكنها قاصدة إلى الماء لا تلتفت إلى غيره مـن شـدة عطشها " (٤).

وجميع النصوص السابقة تصور القطا في حال طيرانه نحو الماء مركزة علـى سـرعته واندفاعه، ولم نعثر بين النصوص على شاهد يصوره على الماء سوى بيت واحد يبين مدى لهفته عليه و الكه عنده، حيث قذفت القطاة نفسها في الماء لتروي عامة جسدها، فكـأن أجنحتها وأقدامها وزغب ريشها قد أصابه ما أصاب جوفها من الظمأ، فراحت تمنح كل عضو نصيبه من الماء :

وتشرب أسآري القطا الكُدر بعدما   سـرت قَرباً أحناؤها تتصلصلُ

---

(١) لسويد بن أبي كاهل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٩٤ . يدرعن الليل : أي الخيل، والمراد يـدخلن فيه كما تلبس الدرع . الكدر : ضرب من القطا . الشرع : الماء والشرب جميعاً .

(٢) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٢١٤ . ينازعن : أي الخيل تجاذب الأعنة . المصغي من الخيل : المميـل رأسـه وذلك إذا اشتد عدوه . يتفارط : يتسابق . الثمد : ركايا يجتمع فيها الماء . وينظر في هـذا : ديوانـه، ص ٥٧ . وزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٢٣٨ ـ ٢٣٩ .

(٣) لراجز لم يسم، ينظر : الحيوان، ٣٨٦/٤ .

(٤) شرح المفضليات، ص ٨٢٨ .

فوليت عنها وهـي تكبو لعقْرِهِ تباشـره منها ذقـونٌ وحوصلُ [١]

*****

(٥/٤) الاهتداء

للخالق العظيم سبحانه أسرار أودعها بحكمته في تركيب مخلوقاته لتعينـها علـى البقاء، ومن ذلك القدرة على الاهتداء إلى الأهداف والمواضع . ويمكن استجلاء هذه الميزة في عدد من فصائل الحيوان الواردة في الشعر الجاهلي، كالإبل، والبقر الوحشي، وكـذا الحمار الوحشي، وأخيراً طير القطا .

أما الإبل فقد اشتهرت بقدرتها على الهداية في بطون القفار، حتى قيل في المثل : (أهدى من جمل) [٢]، ونص النويري على هذا بقوله : " وفي طبع الجمل الاهتداء بالنجم ومعرفة الطرق " [٣]. ولكون العرب أهل سفر وضرب في البوادي فإنهم كثيراً ما اعتمدوا على قدرة الإبل هذه إذا تشابهت عليهم المعالم وأوصدت دونهم الأبواب، فولوج الصحراء ليس أمراً هيناً، بل هو مخاطرة جريئة ربما تصعب على الدليل الخريت فيلتجئ إلى راحلتـه لتعينه على الانعتاق من سجن الصحراء المهلك بما حباها الله من قدرة على الاهتداء تبلـغ حداً أنها " تستطيع معرفة ... الطريق الذي تسلكه من أول مرة، فالرعـاة إذا لم يعرفـوا

---

(١) للشنفرى، ديوانه، ص ٧٨ . الأسآر : جمع سؤر وهو بقية الشراب . القرب : الليلة التي تسير فيها نحـو المـاء فتصبحه . أحناؤها : أضلاعها . تتصلصل : تصوت . تكبو : تكرع وتسقط . العقر : مقام الشاربة من الحوض .

(٢) الميداني، مجمع الأمثال، ٣/٥١٠ .

(٣) نهاية الأرب، ١٠/ ١١١ .

الطريق وتاهوا في الصحاري ... فإنم يتركون إبلهم تسير لوحدها دون أن يرغموها على الذهاب إلى جهة معينة، وهي بما وهبها الله من إحساس عجيب تجاه الأماكن فإنا تقوم بإرشاد رعاا وأصحاا إلى وجهام الصحيحة أو إلى موارد الماء " [1] .

وقد كان الشعراء الجاهليون يدركون قدرة نوقهم على الهداية أثناء الرحلة، وتمييز معالم الطريق، وتتبع ما دق منه وخفي :

وإن شرك الطريق توسمته بخوصاوين في لحجٍ كنين [2]

وإذا ما تشابه عليها الطريق وخفيت المعالم، جالت ببصرها باحثة عما يمكنها الاستدلال به، فإذا التقط بصرها علامة التزمتها فجعلتها لها مؤشراً . وفي هذا دليل على أن الناقة لا تخبط في سيرها خبطاً عشوائياً، بل تسلك مسالك محكمة تستهدي خلالها بالطرق المحفورة في الأرض ـ كما في النص السابق ـ ولو كانت دقيقة خفية، أو أنا تستدل على وجهتها بآرام الأرض وأعلامها المنتصبة :

لما استفاض لها الوادي وألجأها من ذي طُوالةَ في عوجاءَ مِيفاق
ظلت تسوق بأعلى عينها علماً من جو رقْدٍ رأته غير منساق [3]

وحين ينسدل ستار الليل فإن الناقة لا تصاب بالتيه أو فقد القدرة على الدلالة، لأن الكون يفتح لها أفقاً آخر تستهدي بعلاماته وهو النجوم، فتراها ترفع رأسها نحوها لتستدل على

---

(1) ضرمان بن عبد العزيز آل ضرمان ورفيقه، الإبل أسرار وإعجاز، (الرياض : د.ن، د.ط، ٢٠٠٠م)، ص ١٨٧.

(2) للشماخ، ديوانه، ص ٣٣٣ . شرك الطريق : ما حفرته الدواب بقوائمها . بخوصاوين : أي بعينين غائرين ضيقتين . اللحج : غار العين الذي ينبت عليه الحاجب . كنين : أي يكن العين ويسترها .

(3) للشماخ، ديوانه، ص ص ٢٥٥ـ٢٥٦ . استفاض : اتسع . طوالة : موضع . عوجاء : أي ثنية أو طريق عوجاء . ميفاق : مبالغة من الذهاب في الآفاق . جو رقد : موضع .

وجهتها، كما نص النويري في قوله السابق، وهو عين ما لاحظه الشعراء الجاهليون أثنـاء دلجتهم في رحم العتمة :

ـ إن العـراق وأهله كانوا الهوى فإذا نأى بـي ودهـم فليبعـدِ
فلتتركنهـم بليـلٍ ناقـتي تذر السماك و تـدي بالفرقدِ (١)

ـ كُميتٍ عصاها النقْر صادقةِ السرى إذا قيـلَ للحيران أيـن تخالف (٢)

والملاحظ أن كافة الشعراء ينعتون نوقهم بميزة الاهتداء بنبرة تحمـل معـاني الإعجـاب والتباهي، ولا شك أن الشاعر يسوق ذلك بفخر حقيقي وإعجاب كبير، كيف وهي التي استلته من شراك الصحراء، وانتشلته من براثن الموت إلى وسائد الحياة .

وللحمار الوحشي ـ كما الناقة ـ قدرة عجيبة على الاهتداء إلى المواضع الـتي بعد عهده ا، فقد ذكر الشعراء الجاهليون ذلك كثيراً وخصوا سعة إلمامه بمواطن الماء التي يختزنا في ذاكرته فيقصد منها ما كان قريباً منه . وإنما كان الحمار كـذلك لأن طبيعـة جزيرة العرب المتسمة بالجفاف أملت على كائنا ا ضرورة معرفة مواطن الماء وحفظ ذلك في الذاكرة لحين الحاجة إليه في موسم الصيف . وكان الحمار بالغ الاهتمام بذلك لقلـة صبره على الظمأ بسبب طبيعة جسمه التي تفرز العرق بكميات كبيرة وبشكل مستمر(٣). وهذا ما تثبته لوحات الحمار في الشعر الجاهلي، حيث يظهر فيها محيطاً بمواضع عديـدة

---

(١) للمتلمس الضبعي، ديوانه، ص ١٣٥ . السماك والفرقد : نجمان، الأول من قبل المشرق والثاني من قبل الشام .

(٢) لأوس بن حجر، ديوانه، ص ٦٤ . كميت : ذات حمرة يخالطها سواد .عصاها النقر : أي أنا تـستغني عـن الضرب . الحيران : التائه . تخالف : تذهب وتتجه، والمعنى أنا تعرف وجهتها إذا تحير المتحير .

(٣) ينظر : محمود عبد العزيز، الجمل العربي، ص ١٠٥ .

للماء، ينتقل من مشرب إلى مشرب انتقال الدليل الخبير، فتراه يسير إليه بثقة آمناً من الضلال، حتى إنك لا تكاد تجد لوحة تصور ورد الحمار إلا وتجده منتقلاً من مورد إلى مورد أو موارد كثيرة يستعرضها في ذاكرته ثم يمضي نحو أحدها .

ولا يكون تحول الحمار من مورد إلى آخر إلا بسبب يدفعه إليه، فليست عملية الورد ترفاً أو تنزهاً تسوقه للتنقل بين عدد من المواضع، بل هي مغامرة تحفها ألوان من المخاطر تستلزم التمهل والحذر . ومما يصرف الحمار عن موردٍ ما أن يفاجأ حين وصوله إليه بقانص مستتر، فيفزع هارباً صوب مشرب آخر أكثر أمناً . كهذا الحمار الذي ذعره القانص ففر جاداً في عدوه، حتى إذا شعر بابتعاده عن محيط الخطر وقف يقلب الأمر ويستعرض خزانة الذاكرة ليرى أقرب الموارد إليه، ولا جرم أن وقفة الاسترجاع هذه مؤشر على وفرة نقاط الماء في خريطة الذاكرة، ما يؤكد مقدرة الحمار الرفيعة على حفظ المواقع والاهتداء إليها :

وبات يرى الأرض الفضاءَ كأنّما مراقب يخشى هولَها المتنزلُ
يؤامر نفسيهِ أعينَ غُمازةٍ يغلس أم حيثُ النباج وثَيتلُ [1]

ويتكرر في أشعار الجاهلين أن انصراف الحمار عن أحد الموارد يكون بسبب نضوبه، ودعك من هذا المورد الذي وجده جافاً، وتأمل قصده لهذا الماء بعينه لتعلم أن له قدراً كبيراً عنده، فهو من أول الموارد التي هدته ذاكرته إليها، إلا أنه لما وقف عليه لم يجد

---

(1) لامرئ القيس السكوني، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٨/ ٣٤٩ . مراقب : جمع مرقبة وهي المكان المشرف . يؤامر : يشاور . يغلس : يسير بغلس . النباج وثيتل : موضعان .

به ماء، وجفافه هذا ذو دلالة على قوة ذاكرة الحمار وجودة استحضاره، لأن جفافـه لم يتم في يوم وليلة، بل امتد أياماً متوالية، ورغم هذا الامتداد الزمني ظل ذلك المورد راسخاً في الذاكرة :

ـ فأوردها ميـاه صنيبعـاتٍ　　فألفـاهـن ليس ـن ماءُ
فشج ا الأماعز وهي وي　　هوي الدلـو أسلمها الرشاءُ [١]
ـ وتفقدا ماءَ القِلاتِ فلم يجد　　إلا بقيـةَ آجـ ـنٍ أصفـارِ
فتذكرا عيناً يطـير بعوضها　　زرقاءُ خاليـةً من الحضـارِ [٢]
ـ ينتاب ماءَ قُطياتٍ فأخلفَه　　وكانَ مـورده ماءً بحـوران [٣]

فأنت ترى الحمار في جميع هذه النصوص لا يصاب بحيرة أو إحباط حين يفاجأ بجفـاف المورد، فذاكرته الثرية تمده مباشرة بموقع آخر فييمم نحوه . وهكذا هـي عامـة الحمـر الوحشية التي وصفها الشعراء، إذ لم يرد في أشعارهم مشهد واحد يبدو فيه الحمار تائهاً لا يجد إلى الماء سبيلاً، وإن بدا في بعض اللوحات كذلك فحيرته ليست من عدم، بل مـن تعدد الخيارات .

---

(١) لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٦٧ . أوردها : أي الحمار أورد الأتان . صنيبعات : موضع . شج : عـلا . الأماعز : الأماكن الغليظة ذات الحصى . أسلمها : خذلها . الرشاء : الحبل .

(٢) للمخبل السعدي، شعره، ص ١٢٦ . تفقدا : الحمار وأتانه . القلات : جمع قلة وهي الكوز فيه الماء وأراد ماء الوادي .

(٣) لحاجب بن حبيب، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٧١ . ينتاب : أي الحمار الوحـشي . أخلفـه : وجده لا ماء فيه . قطيات وحوران : موضعان . وينظر في هذا المعنى : لبيـد بـن ربيعـة، ديوانـه، ص ص ٨٢ و ٢٣٦ ـ ٢٣٨ .

وأشهر ما ذُكر في الشعر الجاهلي موصوفاً بدقة الاهتداء هو القطا، وهو طـائر في حجم الحمامة دائم الشغف بالماء، وهو لدقة اهتدائه يقصد إلى الماء الذي تفصل الراكـب عنه أيام وليال فلا يحط إلا عليه . وقد بلغ من دقة هدايته أن ضرب بـه المثـل فقيـل : (أهدى من قطاة) و (أدل من قطاة) [١]. قال الدميري : " وتوصف القطا بالهدايـة، والعرب تضرب ا المثل في ذلك، لأنا تبيض في القفر وتسقي أولادها من البعد في الليل والنهار، فتجيء في الليلة المظلمة وفي حواصلها الماء فإذا صارت حيال أولادها صاحت : قطا قطا، فلم تخطِ، بلا علَم ولا إشارة ولا شجرة، فسبحان من هداها لذلك " [٢] .

وقد بحث علماء الحيوان في العصر الحديث هذه الظاهرة عن الطير مـن خـلال أبحاثهم حول هجرة الطيور، فرأوا أن بعض أنواع الطير تقطع مسافات شاسعة جداً تمتـد لمئات الأميال، ويتكرر هذا منها بشكل موسمي في كل عام حيث تقضي الصيف في جانب من الأرض، والشتاء في جانب آخر، فإذا انسلخ أحد الفصلين عادت لتقضي بقية العام في الجهة الأخرى من الأرض، وهو نفس الموضع الذي ارتحلت عنه وظلت غائبة عنه مـدة نصف عام تقريباً . بل ويقول بعض العلماء إنا تبني أعشاشها الجديدة في نفس موضـع أعشاشها القديمة، وإن ابتعدت عنها فإنا لا تتجاوز حدود منطقة عشها القديم [٣]. وقـد حاول بعض العلماء تفسير سلوك الاهتداء لدى الطير فتعددت فيه الأقوال، فمنـهم مـن

---

[١] ينظر الميداني، مجمع الأمثال، ٥١٠/٣ . والثعالبي، التمثيل والمحاضرة، ص٣٧٠ ، وثمار القلوب، ص ٤٨٢ . وابن منظور، لسان العرب، ١٩٠/١٥(قطو) .

[٢] حياة الحيوان، ٨٠/٢ .

[٣] ينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ص ٢٦٤ـ ٢٦٥ .

ربطه بقوة الإبصار التي تشتهر ا الطيور، ومنهم من جعله متعلقاً بقدر ا على الاهتـداء بالشمس والنجوم [(١)]، في حين وقف فريق عند هذه المسألة قائلاً : " أما كيف تعـرف الطيور في هذه الحالة اتجاه موطنها وما هي الدلائل التي تستخدمها الطيور وتـدلها علـى طريقها، فإن هذا لا يزال سراً خافياً لم يفسر بعد ... وهو من أعظم الألغـاز في علـم الحياة، بل نحن لم نصل بعد إلى نظريات معقولة في هذا الصدد " [(٢)] .

وحيث كان القطا في الشعر الجاهلي مرتبطاً بموارد الماء، وحيث إن وصف الشعراء حسن هدايته متعلق دائماً بقدرته على معرفة اتجاهاته والوصول إليه من مكان بعيد ـ فإن إخوان الصفا قدموا تفسيراً لظاهرة الاهتداء لديه مرتبطاً بقدرته على الاسـتدلال علـى المشارب، أي أنه تفسير خاص بمعرفة مواقع الماء، فلا يصح جعله تفسيراً عامـاً لظـاهرة الاهتداء، جاء في رسائلهم : " والحمام الهادي يعرف سمت البلد المقصود بالنظر في جـو الهواء إلى جريان الأنار وميل الأودية، ثم ينحو السوادات ويتيامن عن الجبال ويتياسر عنها وعن مهب الرياح في تصاريفها " [(٣)] .

وكان الشعراء الجاهليون يدركون حسن هداية القطا، ودقة معرفتها بمسالك الماء، حتى بلغ من تقرر هذا الأمر لديهم أنم كانوا إذا أرادوا نعت مفازة بالـسعة والامتـداد

---

(١) ينظر : جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦ .

(٢) مونرو فوكس، شخصية الحيوان، ص ص ١٤٠ ـ ١٤١ . وينظر : نباهة الحيوان، ص ١٠٧ . وإبراهيم عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص ١٠٠ .

(٣) رسائل إخوان الصفا، ٢٠١/٢ .

ذكروا أن القطا ـ الذي لا يضل أبداً ـ تدركه الحيرة في هذه الأرض فيعمى ويتخـبط، وإذا كان القطا يصاب ذا فإن غيره لا يمكن أن يهتدي فيها مطلقاً، والشاعر حين يذكر هذا إنما يريد تعميق الفخر بذاته حيث تمكن من قطع فلاة لا يكاد ينجو منها القطا :

بِقفار مروراةٌ يحـار ا القطا يظـل ا السبعـان يعتركان [(١)]

وللقطا قدرة مذهلة في الاهتداء إلى المشارب الشديدة البعد، حتى إنه يدركها الليل وهي في طريقها إليه، ما يضطرها إلى النـزول معرسة على الأرض حتى تنقضي ليلتها فإذا أشرق الصبح تابعت المسير، وليس بالضرورة أن تصل إلى هدفها في شمس اليوم الجديـد، فقد تلفها عتمة الليل مرة ثانية، ثم تواصل التحليق في اليوم التالي . وقد روى الدميري عن أبي زياد الكلابي : " أن القطا تطلب الماء من مسيرة عشرين ليلة وفوقهـا ودونـا " [(٢)]. وربما عجز الإنسان عن تصور هذه القدرة المذهلة لدى القطا في الاهتداء إلى مواقع تبعـد عنها مسافة عشرين ليلة .

وفي مدونة الشعر الجاهلي نصوص يذكر منشئوها أنـم ضـربوا الأرض علـى رواحلهم ليلاً فأفزعوا القطا من مجاثمه، وما نعرفه أن الدروب التي يـسلكها العـرب في أسفارهم كان كثير منها يمر بموارد الماء التي هي بمثابة محطات للراحة وملء القرب، مـا يعني أن ذلك القطا الجاثم على نواحي الطريق هو في رحلة إلى ماء يعرفه لم يصـل إليـه بعد :

---

(١) لعميرة بن جعل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٥٩ . مروراة : لا ماء فيها ولا عشب .

(٢) حياة الحيوان، ٢/ ٨٠ .

ـ جماليــةٌ في مشيِها عجــرفيةٌ إذا العِرمس الوجناءُ طالَ احتفاضها

ذعرت ا سرب القطا وهو هاجد وعين الفــلاةِ لم تبعــثْ رياضها [١]

ـ ومعبــدٍ قَلِــق ا ــاز كبا...ري الصنــاع إكامــه درم

للقــاربات من القطــا نقَــر في حافتيــهِ كأ ــا الــرقْم [٢]

قال الأنباري : " القاربات التي تقرب الماء، والقرب أن يكون بينها وبين الماء ليلة ... قال أحمد : يقول : من بعد هذا الماء تقصده القطا ولا تلحقه حتى تبيت في الطريق فتأكل من الأرض وتعرس لأنا تجوع إلى أن تصل إليه " [٣] .

ويرصد أحد الشعراء مشهداً يصور القطا الوافد إلى الماء، فيظهر فيه أن أسراب القطا لا تفد إليه من جهة واحدة، بل تتوافد إليه من نواح شتى، ما يعني أن موارد الماء مختزنة في ذاكرة القطا بدقة ووضوح، فإذا ما أراد السرب الورد استدل على موقع المــاء مــن أي موضع يكون فيه :

وتشرب أسآري القطا الكُدر بعدما سرت قَــرباً أحنــاؤها تتصلصلُ

توافيــن من شتى إليهِ وضمهــا كما ضم أذواد الأصــاريمِ منهلُ [٤]

---

[١] للشماخ، ديوانه، ص ص ٢١٢ـ٢١٣ . جمالية : أي ناقته تشبه الجمل في تمام خلقتها . عجرفيــة : ســرعة ونشاط . العرمس : الناقة الشديدة الصلبة . الوجناء : التامة الخلق . الاختفاض : السير اللين . هاجد : نائم ليلاً .

[٢] للمخبل السعدي، شعره، ص ١٣١ . المعبد : الطريق الذي وطئته الأقدام فذهب نبته . قلق ا از : لا يــستقر فيه من جازه فيسرع إذ لا يصلح للمبيت . الباري : الحصير المنسوج . الصناع : الحاذق . الإكام : جمع أكمــة وهي النشز من الأرض . درم : مستوية بأرضه . نقر : حفر يحفرها للمبيت . الرقم : الــدارات وهــي المواضــع المستديرة من الرمل وغيره .

[٣] شرح المفضليات، ص ٢١٧ ، وتنظر : ص ٥٢١ .

إن الاهتداء نعمة وهبها المولى عز وجل أصنافاً من الحيوان لتحقق ـا حاجا ـا وتقاوم خطر الموت، كما أنا آية من آيات الخالق سبحانه تجلي عظيم صنعه في مخلوقاتـه وقدر ما تنطوي عليه من العجائب والأسرار التي يظهر الحيوان من خلالها واعياً قادراً على تسيير حياته وبلوغ أهدافه .

---

(٤) للشنفرى، ديوانه، ص ص ٧٨ ـ ٧٩ . الاسآر : جمع سؤر وهو بقية الشراب في الإناء وغيره . الكدر : ضرب من القطا . القَرب : السير إلى الماء ليلا وبينك وبينه ليلة . أحناؤها : أضلاعها . تتصلصل : تصوت . من شـتى : من كل وجه . الأذواد : جمع ذود وهو ما بين الثلاث إلى العشر من الإبل . الأصاريم : جميع أصرام وهـي جمـع صرمة ومعناها العدد من الإبل نحو الثلاثين .

الفصل الخامس

نظـام التواصـل

(اللغة)

لما كانت كثير من ضروب الحيوان وأصناف الطير تعيش مجتمعة في شكل قطعان وأسراب، فإنه لا يمكن تصور تلك التجمعات فارغة صماء، لا نطق ولا تواصل بين أفرادها، لأن اللغة مكون رئيس من مكونات أي تجمع، وعامل أساسي في ترابطه وترسيخ ثباته واستمراره، وبدونها تتحلل عرى التواصل، ويفقد ذلك التجمع روحه وعماده، ويعرى من المفهوم الحقيقي لمصطلح التجمع المنطوي في عمقه على الحيوية والتنظيم الذي لا يستقيم إلا عبر تواصل لغوي بين أفراد النوع .

وهذا القول كما أنه قائم مشاهد في التجمعات البشرية، فإنه متحقق كذلك في التجمعات الحيوانية، وهذا يعني أن الحيوان، كما الإنسان، يعتمد أفراده على لغة ما يتداولونها فيما بينهم ويعبرون من خلالها عن معانيهم، فاللغة ليست حكراً على التجمعات البشرية فحسب، بل هي نظام تواصلي مشترك، متحقق في كافة التجمعات الأخرى المكونة من الحيوان أو الطير . ويقرر أحد الباحثين في سلوك الحيوان هذه الحقيقة بقوله : " يولع الباحثون في سلوك الإنسان بالإشارة إلى أن الإنسان متفرد في عالم الحيوان بأسره من ناحية واحدة على الأقل، وهي أنه حائز لمنهاج عظيم الرقي للتواصل اللفظي ... بيد

أن الحقائق تدل على أن مناهج الحيوانات للتواصل تتضمن صوراً بدائية لمعظم الخصائص الأساسية للغة الإنسان " (١).

وفي القرآن الكريم ما يثبت هذا ويدل عليه دلالة تصريح لا تلميح، قال تعالى مخبراً عن حال النملة التي رأت سليمان عليه السلام في صحبة جنده : (حتى إذا أتوا على وادي النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنـوده وهـم لا يشعرون) (٢)، فالله جل ذكره قد صدر خبره عن هذه النملة بالفعل (قالت) مسنداً إلى النملة نفسها، وهذا الفعل لا يدل على شيء آخر غير التكلم بأية لغة كانت، ما يعني أن تلك النملة قد تواصلت مع بقية النمل تواصلاً لغوياً نقلت إليهن من خلاله رسالة يفهمنها تتضمن تحذيراً من الهلاك تحت أقدام الجيش . فهذا النص القرآني هو نص قطعي الدلالة في إثبات اللغة والتخاطب في التجمعات غير الإنسانية، ولو لم تكن بين جماعة النمـل لغـة متبادلة لما أمكن هذه النملة تحذير صويحبا ا من ذلك الخطر . وهذا وجه من وجوه ثـرة تجسد أهمية اعتماد أي تجمع على لغة متبادلة تربط بين أفراد النوع، وتتناقل من خلالهـا الرسائل والمعلومات .

ولعله قد مر منا مشهد أسراب النمل الممتدة في قاع الحيطان أو العالقة في خطـوط طويلة على صفحات الجدران، حيث يرى بين أفراد تلك الجماعة منظراً يتكرر في كـل لحظة تلتقي فيه النملة بصاحبتها فتقفان لحظات كأنما تتعارفان أو تتناقلان فيما بينـهما

---

(١) جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢٥٩ .

(٢) سورة النمل، ١٨ .

خبراً . وقد وقف الجاحظ عند هذا المشهد فجعله شاهداً لإثبات أن للنمل لغـة تفـاهم واتصال، يقول : " وعلى أننا لم نر ذرة قط حملت شيئاً أو مضت إلى جحرهـا فارغـة فتلقاها ذرة إلا واقفتها ساعة وخبر ا بشيء ... ومن العجب أنك تنكر أنا تـوحي إلى أختها بشيء والقرآن قد نطق بما هو أكثر من ذلك أضعافاً ... قال الله عز وجل (حـتى إذا أتوا على وادي النمل قالت نملة ...) " [١] .

وكما أن اللغات تتفاوت بين بني البشر بتفاوت أجناسهم، فكذلك هي بين ضروب الحيوان، فلكل جنس لغة تواضع عليها أفراده فصارت أداة التفاهم بينهم . قال الجـاحظ مقرراً هذه الحقيقة : " ولأن الشكل أفهم عن شكله وأسكن إليه وأصب بـه، وذلـك موجود في أجناس البهائم وضروب السباع، والصبي عن الصبي أفهم له، وله آلف وإليـه أنزع، وكذلك العالم والعالم، والجاهل والجاهل " [٢] .

ومما يثبت أن للحيوان لغة أنك حين تتبع نوعاً من الحيوان زمناً ممتداً تسمع منـه طبقات من الصوت تتفاوت حدة وغلظة وعلواً وانخفاضاً حسب اختلاف حالاته، فكـل نبرة من الصوت ترتبط بحال معينة لا تسمع منه إلا في هذه الحال، وعبر طبقة الـصوت هذه يعبر الحيوان عن مشاعره ورغباته . وهذا التباين الطبقي في درجات الصوت ملمـح متحقق في كل جنس من الحيوان وضرب من الطير، وهو يماثل التفـاوت المـسموع في أصوات حروف اللغة الإنسانية، وهذا التماثل في التنوع الصوتي يؤكد أن للحيوان لغـة

---

[١] الحيوان، ٤/ ٧ ـ ٨ .

[٢] المصدر السابق، ٤٥/١ .

تتشكل في ألوان من الأصوات ذات دلالات معينة . وهذا الملمح استظهره الجاحظ من خلال تجاربه ومشاهداته لضروب من الحيوان، كالكلب مثلاً، يقول فيه : " وله ضروب من النغم وأشكال من الأصوات، وله نوح وتطريب ودعاء وخوار، وهرير وعواء وبصبصة، وشيء يصنعه عند الفرح، وله صوت شبيه بالأنين إذا كان يغشى الصيد ... " [١] .

وقد أشار بعض العلماء حديثاً أن أصحاب الكلاب لا تخفى عليهم معاني تلك الأصوات، فهم يميزون مشاعر الكلب من نبرة الصوت وطبقته، أي أنهم يستقبلون تلك الإشارات الصوتية على أنها لغة ذات دلالة وليست أصواتاً فارغة، فيعرفون إن كان الكلب يعبر بصوته ذاك عن الدهشة أو السرور أو الرجاء أو الخوف أو اللعب [٢] . والأمر نفسه نلفيه لدى الخيل، فقد حلل بعض المهتمين الأصوات التي يصدرها فوجدها تختلف باختلاف الحالات والظروف المصاحبة، فكان لكل موقف طبقة من الصهيل، وقد وجد أن له خمسة أصوات يمكن تمييزها يعبر بكل صوت عن انفعال معين، فمتى ما سمع منه ذلك الصوت عرف أن هذا الخيل مسرور أو غاضب أو خائف أو حزين أو راغب في شيء ما [٣] .

---

(١) الحيوان، ٢/ ١٩٤ . وينظر : ٢/ ١٢٨ .

(٢) ينظر : فانس باكارد، الجانب الإنساني عند الحيوان، ص ١٤٦ .

(٣) ينظر : نباهة الحيوان، ص ٢٣٦ . وتنظر : ص ٢١١ حيث أشار أن للبقرة كذلك طبقات من الصوت تدل على معان مختلفة .

وكما رأينا للخيل خمس طبقات من الصوت فإن للسنانير كذلك قريب من هـذا العدد، فهي تعبر عن حاجا ا ومشاعرها بضروب من النغم وأشكال من الصياح تتبـاين بتباين الحالات، فلها ـ كما ذكر الجاحظ ـ صورة من الصوت إذا ضربت، وصورة إذا دعت أخوا ا وألافها، وصورة إذا دعت أولادها للطعام، وصورة إذا جاءـت، ثم خـتم الجاحظ هذا التفصيل بقوله : " وأصوا ا تلك فيما بينها هو كلامها " [1]. وحيث كانت هذه الأصوات كما نص الجاحظ (كلاماً) فإننا نراه ينعتها في موضع آخر بأنا (لغة)، يقول : " فإنك ترى من عدد الحروف ما لو كان لها من الحاجات والعقول والاستطاعات ثم ألفَتها لكانت لغة صالحة الموضع، متوسطة الحال " [2] .

ولا يقتصر أمر اللغة على الحيوان الأرضي فحسب، فللطير كذلك منطق يتفاهم به، ويفصح من خلاله عن حاجاته، ويدرك به مراد غيره، فليست أصواته المسموعة خلواً من أي معنى، بل هي مشحونة برسائل معينة تستقبلها الطيور الأخرى فتدرك مـضمونا، حتى لو كانت تلك الأصوات غناء وتطريباً قد نفهمه نحن البشر بأن الطير لا يريـد بـه سوى التسلية والاستمتاع، في حين أنه في الحقيقة صوت ذو معنى، فقد لوحظ أن الذكر حين يصيح في منطقة ما صياحاً مرتفعاً فإنه يعني بذلك الصوت أن هذه المنطقة ملـك لي فلا يدنو منها أحد، أي أن ما يصدر عنه هو رسالة تحذير للذكور الأخرى بألا تختـرق حدود مملكته، فإذا شعر بأنه أتم ضرب السياج على حدود منطقته شرع في إصدار صوت

---

(١) الحيوان، ٢٢/٤ .

(٢) المصدر السابق، ٢٨٩/٥ .

آخر يختلف تمام الاختلاف عن الأول، فيه شيء من التغني والتلحين، وغرضه منه جـذب الإناث واستمالتها إليه [١]، فإذا ما تم له مراده بدأ في إصدار طبقة جديدة مـن الـصوت ذات معنى محدداً تفهمه الأنثى فتدرك أن الذكر يخاطبها خطاب رجاء واستعطاف . قـال ابن سينا : " فإذا طرد سائر الذكورة عنها قرب منها كالمتشفع إليهـا برخامـة صـوت كصوت الشاكي، كأنه يلتمس منها ألا تصوت فتجلب عليه الشغب من الذكورة " [٢]. فالطير يعبر بدقة بالغة عن كل معنى بطبقة من الصوت لا تتداخل مع الطبقات الأخـرى، كما أن الطيور الأخرى لا يلتبس عليها فهم المراد . وهذه الحقيقة يقررها علماء سـلوك الحيوان بأسلوب يجسد مدى قناعتهم ا، كما جاء عند بعضهم القول : " وتتفق جميـع الشواهد الحديثة مع ملاحظة دارسي الطيور الأوائل وهي أن لكل نوع من الطيور عـدداً محدداً من الأصوات، وأن لكل من هذه الأصوات معنى محدد غاية التحديد بالنسبة للطيور الأخرى " [٣].

ومادام كل من الحيوان والطير ينقل المعاني إلى أقرانه عبر أصوات دقيقة محكمة فإنه يصدق على تلك الأصوات مصطلح (اللغة) ما دامت وسيلة للتخاطب والتواصـل، ولا يمنع من وصفها ذا المصطلح كونا غير مفهومة لدينا نحن البشر، فما دامـت مدركـة مفهومة بين أفراد النوع فليس شرطاً لوصفها باللغة أن تكون مفهومة عند غيرهم، إذ لـو

---

[١] ينظر : إبراهيم عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص ١٧٠ .

[٢] الشفاء " الطبيعيات "، (٨) الحيوان، ص ١٢٢ .

[٣] جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ . وينظر : نباهـة الحيـوان، ص ١١١ ـ ـ ١١٢ . ويوسف عز الدين، لغة الحيوان، ص ص ١٨٦ ـ ١٨٧ . وينظر كذلك : الجاحظ، الحيوان، ٥٦/٧ .

كان الفهم شرطاً لوصف أي تواصل صوتي بأنه لغة لسقط هذا الوصف من وسيلة التفاهم بين البشر، لأننا غير مفهومة عند فصائل الطير والوحش، كما أننا غير مفهومة عند الشعوب الأخرى التي لا تتكلم باللغة نفسها . وعلى هذا فإن أصوات الحيوان فيما بينه هي في حقيقتها لغة، حتى إن الجاحظ يسميها (بياناً ومنطقاً) لأنها " مقطعة مصورة، ومؤلفة منظمة، وبها تفاهموا الحاجات، وخرجت من فم ولسان" [١].

وكذلك فإن البحوث العلمية الحديثة تؤكد أن للحيوان لغة، فقد " أسفرت الدراسات العلمية في العصر الحديث عن أن لكثير من أنواع الحيوان فعلاً أنظمة سرية للتواصل يشبه بعضها لغة الإنسان من وجوه عديدة " [٢] . وهذه الحقيقة لا يماري فيها من يخالطون الحيوان من البشر، إذ يستطيع هؤلاء ترجمة ما يصدر عنه من أصوات ومعرفة مراده من خلال ذلك . وهذه القدرة على فهم لغة الحيوان لا تتأتى إلا بعد طول المشاهدة وكثرة السماع، وهذا الشرط متوفر لدى فئتين من الناس : الأولى الرعاة والراضة وأصحاب القنص وأهل الصحراء . والثانية : العلماء الذين قضوا شطراً من حياتهم في تتبع سلوك الحيوان وطباعه . وممن يمثل الفئة الأولى العرب القدماء، ومنهم شعراء الجاهلية الذين نطقت أشعارهم بنصوص ثرة تشير إلى لغة الحيوان كما سيأتي بيانه، ومن الفئة الثانية يبرز الجاحظ بقامة عالية بين علمائنا القدامى، ومما ورد في موسوعته عن لغة الحيوان نص يذكر فيه صراحة أن للحيوان لغة ممكنة الفهم، وقد صدره بلفظ (لعمري) الدال

---

[١] الحيوان، ٥٧/٧ . وينظر : الشريف المرتضى، أمالي المرتضى، ٢/ ٣٥٣ .

[٢] جون بول سكوت، سلوك الحيوان، ص ٢٤٢ . وينظر : نباهة الحيوان، ص ١٢١ .

على عمق القناعة وعدم الارتياب، يقول : " ولعمري إنا نفهم عن الفرس والحمار والكلب والسنور والبعير كثيراً من إرادته وحوائجه وقصوده، كما نفهم إرادة الصبي في مهده ونعلم - وهو من جليل العلم - أن بكاءه يدل على خلاف ما يدل عليه ضحكه، وحمحمة الفرس عند رؤية المخلاة، على خلاف ما يدل عليه حمحمته عند رؤية الحجر، ودعاء الهرة الهر خلاف دعائها لولدها، وهذا كثير " [1] .

ويحتوي معمار شعرنا الجاهلي على إشارات عديدة صور الشعراء فيها لغة الحيوان، وإجابة بعضه نداء بعض، صحيح أن صورهم تلك لم تتضمن تصنيفاً لتلك الأصوات حسب طبقاتها، وبيان أحاسيس الحيوان من خلالها، إلا أننا رغم ذلك تصور الحيوان ناطقاً، يصيح بأقرانه فتأتي الاستجابة منسجمة مع ذلك الصياح، ما يعني أن صياحه ذاك صياح دال مضمن فكرة أو معنى .

وتعد لوحات الشعراء المرسومة لمشاهد الحمار الوحشي مع أتنه هي أغنى اللوحات الشعرية بلغة الحيوان، فالصوت مكون أساسي من مكوناتها، إذ يظهر الفحل فيها يسوق أتنه عبر وسيلتي الفعل والكلام، فهو تارة يدفعهن ويعضهن ويضربهن، وتارة يصوت لهن فيستجبن لندائه ويأتمرن بأمره، ما يعني أن صوته ذاك يحمل رسالة ذات مدلول واضح تدركه الأتن . ولكثرة اعتماد الحمار على اللغة كوسيلة لقيادة الأتن صار التصويت وسماً له وجزءاً من مكونات شخصيته، فلا يظهر في عامة اللوحات إلا مقترناً بنعت

(١) الحيوان، ٣٢/١ . وينظر : أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، ص ١٦٤ .

الصياح والتصويت، ما يعني أن اتصاله الأول بأتنه إنما يتم عبر اللغة، حـتى إن الـشعراء يذكرون ذلك منه في فاتحة لوحا م :

ـ كأني وردفي والقِـراب ونمرقي   على ظهـر عيرٍ واردِ الخَبراتِ

أرن على حقْبٍ حِيـالٍ طَروقةٍ   كذَودِ الأجيـر الأربعِ الأشِراتِ (١)

ـ أفتلك أم هذا أم أحقـب قارب   أبقـى الطـراد له حشاً خفاقا

محص الشوى شنِج النسى خاظي المطى   صحِـلٌ يرجـع خلقَها التنهاقا (٢)

ولا ينفك الحمار عن الاعتماد على اللغة في كل شأن من شؤونه، فتراه حين يريد أتنه على أمر ما يرسل لهن رسالة صوتية عبر ناقه فيفهمنها، فحين يزمع ـ مثلاً ـ على ورود الماء فإنه يصيح ن صياحاً معناه أن لحظة الانطلاق قد آنت، فهـو لا يقـرر ثم يتحرك دون إعلام، بل يسبق ذلك بمخاطبتهن خطاباً يتعين معناه لديهن فيتحركن :

ـ أرن عليـها قارباً وانتحت له   طُـوالةُ أرسـاغِ اليدين نحوص

فأوردها من آخرِ الليل مشرباً   بلاِئق خضـراً ماؤهـن قليص (٣)

ـ أرن عليها قارباً وانتحـت له   خنـوف إذا تلقى مصيفاً تبادره

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ٧٩ . القراب : غمد السيف . النمرق : الوسادة . العـير : الحمـار الوحـشي . الخبرات : المواضع المخصبة . الحقب : الأتن البيض الأعجاز . حيال : غير حاملات . الطروقـة : الـتي يـضر ا الفحل. الذود : الإبل من الثلاث إلى العشر .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ٢٦٦ . أفتلك أم هذا : إشارة إلى الظبية والثور الوحشي . الأحقب : الحمار الـذي في بطنه بياض . قارب : طالب الماء ليلاً . محص الشوى : قليل لحم القوائم . شنج النسى : متقبضه . خاظي المطى : مكتنـز لحم الظهر . صحل : حاد الصوت مع بحة .

(٣) لامرئ القيس، ديوانه، ص ١٨٢ . انتحت : قصدت واعتمدت . نحوص : لم تحمل . البلاثق : المواضع فيهـا المياه . خضراً : صفة للماء الصافي . قليص : كثير .

فأوردها والنجم قد شالَ طالعاً رجا منهلٍ لا يخلف الماءَ حائره [(١)]

ولكون رحلة الورد مغامرة محفوفة بالمخاطر، فإن الحمار يحرص على أن تتم في أوجز مدة، ولذا رأيناه (يرن) عليها لتنطلق للورد، فهو لم يعلمها بهدوء أو يدعها إليه دعاء رفيقاً، بل استثارها إليه بصورة تنطوي على كثير من الجفاء وضرورة التعجل. ويحمل الفعل (أرن) الذي خاطب الحمار به الأتن جميع هذه المضامين بما في الرنين من الجلبة والصياح والتتابع، وهذه المعاني تجسدت في الحركة السريعة التي انطلقت بها الأتن بسبب رنين الحمار عليها .

وبعد أن يصل القطيع إلى الماء فيروي ظمأه يقرر القائد مغادرة المورد سريعاً، لأن هذه المواضع مظنة مفاجأة الخطر من قبل قانص مستخف، أو سبع وارد . وتبرز لنا اللغة مرة أخرى وسيلة للتواصل بين الحمار والأتن، فكما رأيناه يأمرهن بالانطلاق للمشرب عبر رنينه عليهن، فها هو أيضاً يأمرهن بترك هذا الماء عبر الصياح فيهن، وهو صياح يمثل لأفراد القطيع لغة بينة الحدود واضحة المعالم :

فخاض أمامهن الماءَ حتى تبين أن ساحته قفير

فلما أن تغمر صاح فيها ولما يعلُه الصبح المنير [(٢)]

---

(١) لخداش بن زهير، ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٣٥٥/٨ . الخنوف : التي تميل إذا عدت من نشاطها . شال : ارتفع . رجا منهل : جانبه . الحائر مجتمع الماء . وينظر في هذا أيضاً : عمرو بن قميئة، ديوانه، ص ١٤٧ وقد تكرر عنده لفظ (أرن) الوارد هنا .

وفي توظيف الشعراء لفظ (أرن) لوصف صوت الحمار للأتن لحظة الانطلاق للماء، وتوظيفهم لفظ (صاح) لوصف صوت الحمار للأتن بترك الماء ـ إيحاء بأن الصوت الصادر للانطلاق مباين للصوت الصادر للرحيل في حدته وطبقته، وهذا التباين الصوتي دليل على أن الصوت الصادر من الحمار ليس صياحاً فارغاً، بل هو صوت ذو دلالة تنسجم مع الحال التي يطلقه الحمار فيها، وما يؤكد هذا أننا عثرنا على لفظ (صاح) في موضع آخر مستخدماً لوصف صوت الحمار يأمر الأتن بمغادرة الماء لما فاجأ الجمع سهم القانص، الأمر الذي يوحي بأن معنى المغادرة له طبقة ثابتة من الصوت لا تتغير أو تتداخل مع طبقة أخرى :

فأوردها في عكْوةِ الليل جوشناً لأكفالها حتى أتى الماءَ لازم

فلما أراد الصوت يوماً وأشرعت زوى سهمه عاوٍ من الجن حارم

وصاح بها جأب كأن نسوره نوىً عضه من تمر قُرانَ عاجم (١)

وهناك طبقة صوتية ثالثة يسميها الشعراء (السحيل)، وهي أحد أصوات الحمار وأعلاها، ولا تسمع منه إلا مقترنة برباطين زماني وآخر مكاني، إذ هو لا يتواصل مع أقرانه إلا قبيل الفجر، وعند موارد الماء، أو في الأراضي المنبسطة، وغرضه من سحيله إعلان الملكية الجغرافية لهذه المواقع، أي أنه يوجه هذا الخطاب التحذيري لأقرانه من

---

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ص ١٥٦ ـ ١٥٧ . ساحته قفير : أي خالية . التغمر : شرب دون الري .

(١) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ص ١٤٩ ـ ١٥١ . عكوة الليل : معظمه . جوشن الليل : وسطه وصدره . فلما أراد : أي القانص . الصوت : لعلها تصحيف الصيد . أشرعت : مدت أيديها ودخلت في الماء . زوى : عدل . نسوره : جمع نسر وهو لحمة صلبة في باطن الحافر من أعلاه . قران : موضع .

الفحول الأخرى لئلا تقترب حدود مملكته، فهو لا يخاطب به الأتن - كما كان يخاطبها بالرنين والصياح - كما أنه لا يتغنى به أو يلهو، بل هو خطاب موجه، ذو مضمون بين :

- كأن سحيـله في كل فـجرٍ على أحسـاءِ يمـؤودٍ دعاءُ [1]

- بعيد مدى التطريبِ أوله نهاقه سحيلٌ وأخراه خفي المحشرج [2]

- كأن سحيلـه في كل فـج تغـرد شاربٍ ناءٍ فجـوع [3]

وتلتقط أذن أحد الشعراء صوتاً آخر للحمار في غاية الدقة والخفاء، التقطه عبر ما أوتي من رهافة السمع وجودة الوصف :

يعض على ذواتِ الضغن منها كما عض الثقـاف على القناةِ

بهمهـةٍ يرددها حشـاه وتأبـى أن تتـم إلى اللهـاةِ [4]

فـ (الهمهمة) خطاب الحمار للأتن الآبيات المتفلتات، وهو فيما يبدو لغة تتخذ منحى العتاب الرقيق، دون أن تصل إلى حد القسوة أو الصياح، لأن هذه الأتن - كما وصـف الشاعر قبل هذين البيتين - طائعة مذعنة له، يوجهها فتتوجه، وينهاها فتنتهي، وما دامت

---

[1] لزهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ٧٠ . الأحساء : جمع حسي وهي مواضع يكون فيها الماء . يمؤود : موضع . دعاء : أي دعاء الإنسان صاحبه .

[2] للشماخ، ديوانه، ص ٨٨ . المحشرج : الذي يتردد صوته في حلقه وجوفه .

[3] للشماخ، ديوانه، ص ٢٢٨ . الفج : الطريق الواسع بين جبلين، وتروى (فجر) . ناء : بعيد عن أهله . وتنظر في ديوانه : ص ٢٤٧ . وتنظر صورة قريبة من هذه عند كعب بن زهير، ديوانه، ص ١١١ .

[4] للشماخ، ديوانه، ص ٦٩ . الثقاف : خشبة أو حديدة تسوى بها الرماح .

هذه حالها فهي هينة الانقياد، تكفيها الهمهمة لردها إلى رشدها إن بدا منـها مـروق أو تفلت، ولذا فإن الحمار تواصل معها بلغة تناسب حالها فلم يتجاوز معها حد الهمهمة .

وبما سبق يتجلى أن التنوع الصوتي البادي في لغة الحمار من الرنين إلى الصياح إلى السحيل إلى الهمهمة، يؤكد أن له لغة ذات مضامين مختلفة تتـشكل في درجـات مـن الصوت تخص كل درجة منها حالاً معينة، يفهمها الأفراد فهماً واضحاً كوضـوح لغـة البشر فيما بينهم .

وتبرز اللغة وسيلة للتواصل بين أفراد فصيلة أخرى من الحيوان هي الذئاب، وأكثر ما يبدو ذلك منها حال الجوع، إذ ينادي بعضها بعضاً بالعواء فتتجمع لتوحـد صـفها وتشرع في البحث عن الغذاء بشكل جماعي، وهذا ما نص عليه أحد علماء سلوك الحيوان بقوله : " إن الإشارات الصوتية مهمة هي الأخرى بالنسبة للذئاب، فقبل أن تخرج الذئاب للصيد تتجمع بضعة منها وتأخذ في العواء، وقد يعمل هذا العواء كنداء تجمع " [١]. وهذا الفعل من الذئاب سلوك مطرد غرضه التآزر وتقوية الصف، وهو عين مـا أشـار إليـه الجاحظ في سياق حديثه عن السباع التي لا تهاجم الإنسان إلا إن كانت جائعة، ثم استثنى

---

[١] ميليسنت سلسام، لغة الحيوان، ص ٦٧ .

الذئاب بقوله : " وليس الذئب كذلك، لأن الذئب أشد مطالبة، فإن خاف العجز عوى عواء استغاثة فتسامعت الذئاب وأقبلت، فليس دون أكل ذلك الإنسان شيء " [٢].

وفي مدونة الشعر الجاهلي بضع إشارات إلى لغة الذئاب التي تسمع في صورة عواء بالنسبة للإنسان، في حين أنها نداء ذو معنى واضح لا تخطئ الذئاب فهمه فتستجيب له :

ألم تعجب لذئبٍ بات يعوي ليؤذِنَ صاحباً له باللحاق [١]

فغرض العواء في هذا النص ليس له سوى معنى واحد وهو دعاء قرينه ليلحقه فيتقوى به على الافتراس . ولا شك أن إلحاح المسغبة كامن وراء هذا النداء، ولولاه لما أخذ ينادي أقرانه . ويبدو من النص أن المناداة امتدت بعض الوقت بدليل أن الذئب (بات يعوي) ما يعني بأن الاستجابة لم تكن بعد فعل النداء مباشرة، بل استمر هذا الذئب يتابع العواء حتى أتت الإجابة بعد حين . وفي امتداد زمن النداء إشارة إلى تفرق الذئاب وعدم تجاورها، وهذا التشتت يجعل اللغة وسيلة الاتصال الوحيدة فيما بينها، لأن الرؤية متعذرة مع تباعد الأماكن، فلم يبق إلا الصوت أداة للترابط وتحقيق التجمع .

ولا تقتصر استجابة الذئاب للنداء باتخاذها سلوكاً حركياً يحملها نحو مصدر الصوت فحسب، بل تسبق ذلك باستجابة صوتية لعواء الذئب الجائع، إيذاناً بأن نداءه قد وقر في الآذان، فلقي استجابة، وهاهم في طريقهم إليه :

---

[٢] الحيوان، ٤٠٨/٦ . وينظر : ابن قتيبة، عيون الأخبار، ٨٢/٢ . وابن عبد ربه، العقد الفريد، ٢٦١/٦ . والقزويني، عجائب المخلوقات، ص ٣٤٤ .

[١] لذي الخرق الطهوي، ينظر : عبد الحميد المعيني، شعر بني تميم، ص ٤١٧ .

فلما لواه القوت من حيث أمه   دعا فأجابتــه نظــائر نحــلُ [٢]

لا يوحي هذا النص بأن الذئب استمر في النداء، إذ يظهر أن الإجابة جاءت لحظة العــواء الذي لم يتكرر (دعا فأجابته)، فصيغة الماضي (دعا) لا تدل على اســتمرار الفعــل، والفاء في (فأجابته) تؤكد هذا بدلالتها على المباشرة وسرعة التجاوب، ما يــشي بــأن البعد المكاني غير حاصل بين هذه الذئاب ـ كما هو في النص السابق ـ أو أن بعد العهد بالزاد جعل الذئاب يقظة منتبهة تتسمع أي نداء فتباشر الاستجابة له لعسر ما يرهقها من المسغبة، ويؤيد هذا وصف الشاعر للذئاب ا يبة بأنا (نظائر) أي لذلك الذئب المنادي الذي نعته قبل هذا البيت بأنه (طاو) قد أرهقه البحث عن الطعم، فهي مثلــه جائعــة طاوية، وكذا وصفه إياها بأنا (نحل) أي مهازيل قد طال عليها الجوع حــتى أذهــب لحمها فصيرها ناحلة تتسمع بشغف لأي صوت يعينها على نزع ناب الجوع المغروس في أجسادها [١].

وكما رأينا التنوع الصوتي في لغة الحمار الوحشي، فإن في لغة الــذئاب كــذلك تفاوتاً طبقياً في مستوى الصوت يجسد ـ كما جسدت لغة الحمار المتنوعة ـ اخــتلاف الأحوال وتعدد المضامين، وهذا شأن أية لغة مهما كانت طبيعتها، حيث ينطوي نظامهــا الصوتي على سلم متدرج ومخارج صوتية عديدة ينسجم كل منها في حدته وجرسه مــع المعنى المستخدم فيه . وحين نفتش عن هذه السمة في لغة الذئاب نلفيها بادية في أكثر من

---

[٢] للشنفرى، ديوانه، ص ٥٧ . لواه : مطله وامتنع عليه . أمه : قصده . دعا : استعوى الذئاب .

[١] ينظر حول مناداة الذئب أقرانه : امرؤ القيس، ديوانه، ص ص ٤٦٣ ـ ٤٦٤ وتروى للنجاشي الشاعر .

منحى، فالذئاب في النص السابق بعد أن حققت غرض الاجتماع بتناديها صار لها بعد تجمعها تخاطباً فيما بينها يتنقل من مستوى صوتي إلى مستوى صوتي آخر يتسق مع الموقف والحال وطبيعة المشاعر :

فضج وضجت بالبراح كأنها وإياه نوح فوق علياء ثُكلُ

فأغضى وأغضت وابتسى وابتست بهِ مراميلُ عزاها وعزته مرمِلُ

شكا وشكت ثم **ارعوى بعد وارعوت وللصبر إن** لم **ينفع الصبر أجملُ** (١)

فبعد أن التم الجمع صاح الذئب الذي تولى مناداة أقرانه فجاوبته بصياح سماه الشاعر (ضجيجاً) إشارة إلى أن الذئاب أخذت في العواء بشكل جماعي حتى تعالت أصواتها محدثة جلبة في موضع التجمع . ويذهب الشاعر إلى تأكيد لغة الضجيج هذه فيشبهها بصوت نساء في مأتم علا نوحهن حتى تداخل واختلط . وقد أحسن الشاعر كل الإحسان في نعته صوت الذئاب بالضجيج، وفي تشبيهه إياه بنوح الثكالى، أما النعت فهو في غاية المناسبة للحظة التقاء الذئب بمن دعاهم، فهو بعد أن استعوى الذئاب لتعينه على تجاوز المحنة ثم رآها وجدها تعاني مما يعاني منه، وفي هذه الحال ليس هناك من يعزي الآخر لأنهم في الحال سواء، ولأنه ربما كان ينتظر أعواناً يتصفون بالصلابة والقوة، فإذا به يرى هذه الذئاب الجائعة المهازيل، فلما رآها ورأته زال الأمل الذي كان ينتظره من وراء عوائه

(١) للشنفرى، ديوانه، ص ص ٧٦ ـ ٧٧ . البراح : المتسع من الأرض . العلياء : المكان العالي . أغضى : كف عن العواء . ابتسى وابتست به : أي أنس بها وأنست به . مراميل : جمع مرمل وهو الذي نفد زاده . ويروى الشطر الأخير : (وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل) .

برؤيتها فأدركه وأدركها يأس من الخلاص من الأزمة، وأمام هذه المحنة ليس إلا الصياح والعويل، فكان الضجيج أدق وصف للغة الذئاب لحظة اللقاء . وفي الشطر الثاني يشبه الشاعر ضجيج الذئاب بنوح الثكالى، إذ إن مأتم النساء يعتلي فيه البكاء وتختلط فيه أصوات المصابات بأصوات المعزيات اللواتي لا يتمالكن أنفسهن أمام مرأى المكلومات فينفجرن أمامهن باكيات فلا تسمع في هذا الجمع إلا صياحاً ونشيجاً . وهذا عين ما وقع للذئاب حين رأت بعضها، حيث كان المنتظر أن تصبر الذئاب المستجيبة للنداء الذئب المنادي وتشد من أزره، ولكن هذا لم يكن، حيث ضج الجميع بالعواء .

وبعد أن زال الأثر النفسي لصدمة اللقاء، وثابت جماعة الذئاب إلى رشدها تحولت لغة الضجيج إلى لغة أخرى يتجلى فيها شيء من الاتزان والتفكير في محاولة للخروج من المأزق، يتبين هذا في البيت الأخير الذي يصور الانتقال إلى لغة الشكوى التي تلاها الارعواء ثم الصبر، وهذا التدرج في الموقف من الضجيج إلى الشكوى ثم الصبر مطابق غاية المطابقة لموقف الذئاب التي تفاجأت بالمصيبة فضجت، فلما رأت أن لا فائدة من الضجيج شكت، ثم اختارت الصبر فهو خير معين لها على ما هي فيه .

وتشترك الضباع مع الذئاب في سلوك التواصل اللغوي، وينحصر تواصلها في نصوص الشعر الجاهلي على الإعلام بالجثث، فالضبع حين تقع على جثة تنادي أفراد جماعتها نداء يتضمن الإخبار عن طعام، فتستجيب الضباع الأخرى فتتوافد مسرعة :

كأني أرها الموت لا در درها إذا أمكنت أنيابها والبراثنا

وقالت لأخرى خلفَها، وبناتها حتوف تنقي مخ من كانَ واهنا (١)

فهذه الضبع صاحت لصاحبتها تناديها إلى جثة القتيل، ولو لم تكن تستوعب مضمون هذا الصياح لما تكلفت نداءها، خاصة أن الشاعر جعل خطاب الضبع موجهاً لضبع معينة تقع خلف القائمة بفعل المناداة (وقالت لأخرى خلفها) وهذا التخصيص في الخطاب مؤشر دال على أنه يحمل مضموناً ذا معنى . ثم تأمل وصف الشاعر لغة الضبع بأنها (قول) لتدرك مدى تحقق معنى اللغة فيه، فكأنه سمع ما هو حقيق بأن يطلق عليه لفظ القول وإن لم يكن المراد بيناً له، لكنه سمع صوتاً توجهه الضبع بشكل خاص ومباشر لضبع أخرى دون غيرها، ثم رأى من تلك الضبع التي وقع عليها القول تفاعلاً واستجابة، فأيقن أن ذلك الصوت هو في حقيقته قول له فكرة ومعنى، فهو من هذه الناحية شبيه بأقوال البشر التي لو لم تكمن منطوية على معنى لما صح إطلاق لفظ القول عليها، ولما كان صوت الضبع محققاً شرط المعنى عبر عنه الشاعر بالفعل (قالت) وجعله مسنداً إليها .

ويشارك الذئب الضبع في سلوكها المتمثل في دعوة الأقران إلى الجثث، إذ يقوم بالعواء منادياً الذئاب الأخرى، فتسمع نداءه فتفد إليه، كما في هذا النص الذي يبدو فيه كل من الذئب والضبع يمارس هذا السلوك :

---

(١) لتأبط شراً، ديوانه، ص ٢١٧ . قالت : أي صاحت ونادت . حتوف : جمع حتف وهو الموت . تنقي : تخرج المخ من العظام . الواهن : الضعيف .

تضحك الضبع لقتلى هذيل وتـرى الذئـب لها يستـهل [١]

لقد أتقن الشاعر نعت صوتي الضبع والذئب عند رؤية الجثث حين سمى صـوت الـضبع (ضحكاً) وصوت الذئب (استهلالاً)، أما الضبع فإنه يصدر منها عند رؤيـة لحـوم القتلى صوت شبيه بصوت الضاحك ترفع به عقير ا تدعو صاحبا ا، وكـذلك يـصنع الذئب حيث يعوي منادياً أقرانه عواء فيه رنة فرح واستبشار [١]، فسماه الشاعر لـذلك استهلالاً . وحيث كانت أجساد الموتى تجلب السرور للذئاب والضباع كـان صـو ا الصادر منها في هذه الحال مصطبغاً بلون ما تحسه من البهجة والانشراح، فكان من الضبع الضحك، ومن الذئب الاستهلال .

وقد سجل الشعراء الجاهليون صوراً أخرى للغة الحيوان بفضل ما أوتوا من دقـة المشاهدة ورهافة السمع، فالتقطوا بعض الصور لفصيلة النعام يتجلى من خلالها أن اللغـة ركيزة من ركائز هذه الفصيلة . ولما كثر سماعهم تراطن النعام اضطروا إلى تصنيفه تصنيفاً لغوياً فسموا صوت الظليم (عِراراً) وصوت الأنثى (زِماراً) . ولا بد أن يكون هـذا التفريق اللغوي ناتجاً عن تباين في طبيعة الصوت من حيث الحدة والغلظة، ولم تكن مسامع الشعراء عاجزة عن التمييز بين هذه الفروق الصوتية، فكان بعضهم يشير إلى التخاطب بين

---

[١] لتأبط شراً أو لابن أخته، ينظر : ديوان تأبط شراً، ص ٢٥٠ .

[١] ينظر : محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٦٨ . وينظر أيضاً : البكري، سمط اللآلي، ص ٩٢٠ .

الظليم والنعامة إشارة تدل على تمييزه بين صوتيهما، كما ينص على أن الـصوت يلقـى إجابة، ما يعني أن الصوت المرسل رسالة تحمل معنى محدداً :

متى ما أشأ أسمع عِراراً بقَفْرةٍ تجيـب زماراً كاليراعِ المثقبِ [٢]

ويتصدر ديوان الشعر الجاهلي نص رائع يصور النعام ناطقاً فصيحاً، قـد أبـدع منشئه في رسمه وتلوينه حتى جاور سقف البراعة، وفيه يظهر الظليم عائداً إلى أدحيه بعـد غياب طويل ترك زوجته خلاله على البيض تحضنه وتحرس العش، فلما أجنه الليل وأفزعه المطر انطلق مسرعاً إلى حيث أسرته، فلما وصل بدأ يفحص العش ثم توجه إلى زوجتـه يخاطبها :

يوحـي إليها بإنقاضٍ ونقْنقةٍ كما تراطن في أفـدانها الروم

تحفه هِقْـلةٌ سطعـاءُ خاضعةٌ تجيبـه بزمارٍ فيـهِ ترنيـم [١]

فـفترة الغياب الطويل التي قضاها الظليم في المرعى جعلته قلقاً على عشه وزوجه، فحيـاة الصحراء مليئة بالمفاجآت، والنعام ليس من الحيوان القادر على الدفاع عن نفسه، ومما زاد قلق الظليم أن البيض الذي يترقب تفلقه هو هدف أيضاً للثعابين وبعض فصائل الحيـوان، فهذه الوساوس المحتدمة في نفسه، وذلك الغياب الممتد الذي لم ينته إلا عند الغروب جعل الظليم حريصاً على معرفة كل ما حصل أثناء غيابه، ولذا باشر فحـص العـش أولاً، ثم

---

[٢] للبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١٨ . اليراع : القصب تتخذ منه زمارات .

[١] لعلقمة الفحل، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ص ٤٠٠ ـ ٤٠١ . يوحي إليها : يصوت لها فتفهم عنه. الإنقاض : التصويت . النقنقة : صوت الظليم . الأفدان : جمع فدن وهو القصر . الهقلة : النعامـة . الـسطعاء : الطويلة العنق . خاضعة : تخضع عنقها أي تميله .

ذهب يسائل زوجه ويستنطقها عن كل ما حدث ليطمئن نفسه المضطربة . وفي صـيغة المضارعة في الفعل (يوحي) المسند إلى الظليم، وفي الفعل (تجيبه) المسند إلى النعامـة، دليل على طول المحادثة التي تمت بينهما بما في بنية المضارع من الدلالـة علـى الامتـداد والدوام، فالظليم ظل يسأل ويستعلم، وهي بالمقابل ظلت تستقبل فتجيب . وطول المحادثة بينهما كان نتيجة لطول غياب الظليم الذي جعلـه مـشحوناً بحزمـة مـن الأسـئلة والاستفسارات . وربما كان جزء من ذلك الحوار معبراً عن سعادة الظليم بسلامة الأدحي من الأذى وسلامة البيض من الفساد بسبب المطر، وكذا سلامة زوجه من السباع . ومما يعضد تنوع الموضوعات الدائرة بين الظليم وأنثاه أن اللغة التي كلمها ا لم تكـن علـى وتيرة واحدة، بل برز فيها تنوع صوتي يعكس تعدد المضامين واخـتلاف الموضـوعات، فالظليم ينتقل في خطابه لزوجه من (الإنقاض) إلى (النقنقة)، وهما صوتان متفاوتان في الصورة والطبقة والإيقاع [١]، وكذلك نلفي النعامة تعاطيه الكلام لا بنبرة صو ا المعهودة (الزمار) فحسب، بل هو زمار فيه (ترنيم)، وهذه النبرة الجديدة التي تخـالط صـو ا تكشف عن تضمن كلامها لزوجها قسطاً أو أقساطاً من الحب والشوق . وهذه النـبرة الأنثوية الناعمة تسند قولنا بأن محتوى إنقاض ونقنقة الظليم لم يكن كله سؤالاً وجواباً عن أحداث الغياب، بل كان جزء منه تعبيراً عن السعادة والود .

---

(١) ينظر التفصيل في هذا عند : محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٣٧٣ .

ويبقى في جناح لغة الحيوان من معرض الشعر الجاهلي بضع لوحات ومنحوتـات صنعها أصحابها على عجل، فلم يتوسعوا في المشاهد أو يعددوا في الألوان، بـل اكتفـوا بالإشارة السريعة، والاقتصار على القول المباشر بأن الحيوان حين يلامس أذنـه صـوت أقرانه فإنه يرد عليهم بصوت مثله، ويسمون ذلك الرد (تجاوباً) أي أنه عمليـة واعيـة يتفاعل فيها السامع مع المرسِل فيرد عليه رداً ينسجم مع مضمون رسالته . وقد عـرض الشعراء في هذا الجانب عدداً من أنواع الحيوان كان الخيل أبرزها :

ـ جلبنا الخيـلَ من جنبي أريكٍ إلى القَلَعـاتِ من أكنافِ بعرِ

تجـاوب في جوانبِ مكفهر شديـدٍ رزه كالليـل مجـرِ [1]

ـ يجاوب جرداً كالسراحين ضمراً ترود بأبوابِ البيـوتِ وتصهلُ [2]

وحيث أدرك العرب طبيعة التجاوب عند الحيوان فقد استغل بعضهم هذه المعرفة لتخليصه من مأزق يمر به، فكان أحدهم إذا ضل في الصحراء ليلاً أو احتاج إلى الطعـام أخذ ينبح لتسمع الكلاب نباحه فتجيبه فيستدل على بغيته عبر التوجه نحو جهة النبـاح . وقد ذكر الشريف المرتضى أن (المستنبح) ـ وهو الذي ينبح الكلاب لتجيبه ـ يـضع

---

[1] لعمرو بن كلثوم، ديوانه، ص ٢٤٠ . جلبنا : سقنا . أريك والقلعات وبعر : مواضع . أكنـاف : نـواحي . المكفهر : السحاب الأسود المتراكب شبه به التراب والغبار المتصاعد من أرض القتال . الرز : الـصوت . المجـر : الكثير .

[2] لدريد بن الصمة، ديوانه، ص ١٤٤ . جرد : جمع أجرد وهو الفرس القصير الشعر . الـسراحين : الـذئاب . وينظر : امرؤ القيس، ديوانه، ص ٣٦٠ .

وجهه على الأرض فينبح لتسمعه كلاب الحي فترد عليه إن كانت قريبة منه [٣] . وربما كان لطأطأة وجهه نحو الأرض حال النباح أثر إيجابي في انتشار الصوت وبلوغه أقصى مدى . وقد أكثر الشعراء من الحديث عن المستنبح، ولم تكن النصوص للمستنبح ذاته، بل لمضيفه صاحب الكلاب المجيبة، أي أنا وردت في سياق الفخر بالكرم والاعتزاز بإطعام الضيف، ولم يكن هذا المعنى ليرد عند الشعراء لو لم يكن العرب على علم بطبيعة الكلب التجاوبية، حتى إن بعضهم نسب الضيافة إلى الكلب نفسه، فهو الذي دعا الضيف التائه، ودله على المكان حتى نزل فيه :

ومستنبحٍ بات الصدى يستتيهه   إلى كل صوتٍ فهو في الرحل جانح

فقلت لأهلي : ما بغام مطيةٍ   وسارٍ أضافته الكلاب النوابح

فقالوا : غريب طارق طرحت بِهِ   متونُ الفيافي والخطوب الطوارح [١]

وكان بعضهم يحث كلابه على إجابة المستنبح ويساعدها على هدايته بإضرام النار حتى ترتفع، فإذا ما استدل الضيف صمت كلابه :

ومستنبحٍ يخشى القَواءَ ودونه   من الليل بابا ظلمةٍ وستورها

رفعت له ناري فلما اهتدى لها   زجرت كلابي أن يهر عقُورها [٢]

---

[٣] تنظر : أمالي المرتضى، ١١٤/٢ .

[١] لعتبة بن بجير الحارثي، ينظر : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ص ١٥٥٧ ـ ١٥٥٨ . جانح : مائل إما لغلبة النوم عليه أو لاستعداده لإدراك الصوت . طرحت به : رمت به . متون : جمع متن، وهو ما ارتفع وغلظ من الأرض .

وبالفراغ من تأمل هذه اللوحة تنتهي جولتنا في جناح لغة الحيوان، فعسى أن تكون قد عملت على تعديل تصورنا المسبق عن أن الحيوان لا يملك لغة يتواصل بها، وأن ما يصدر عنه لا يعدو كونه بغاماً أو صهيلاً أو ناقاً أو عواء أو غير ذلك، وأن جميع هذه الأصوات هي صيحات فارغة لا تنطوي على أية دلالة، فقد عرضنا في هذا الفصل ما يثبت أن هذا الاعتقاد ما هو إلا وهم خاطئ ترفضه طبيعة الحيوان وترده الدراسات العلمية الحديثة، وأين نحن مما ورد في القرآن الكريم من نسبة الكلام الفصيح البين إلى كل من النملة والهدهد، وإذا كان البعض سيرد هذا الاستدلال لكونه شأناً خاصاً بالنبي سليمان عليه السلام فإن الحقيقة أن خصوصية النبي التي ميزه الله سبحانه بها ليست في إنطاق الحيوان، بل في فهم لغته، فالتواصل اللغوي محور يعتمد عليه أي تجمع حيواني، ولكن البشر عاجزون عن إدراك اللغة وتبين رموزها .

وقد مر بنا في هذا الفصل عدد من أقوال العلماء التي تثبت أن الحيوان يتواصل فيما بينه تواصلاً لغوياً، ثم رأينا نصوص الشعراء الذين جاوروا الحيوان وخالطوه غير مناقضة لما قرر العلماء، بل إنها قد تميزت بالنعوت الدقيقة للتنوع الصوتي في مستويات لغة الحيوان حسب ظروف الموقف والمعنى المراد تبليغه .

---

(٢) لعوف بن الأحوص، ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٧٦ . القواء : الخالي من الأرض، أي يخشى أن يهلك فيه . وللاستزادة ينظر : المتلمس الضبعي، ديوانه، ص ٣١٧ . والمفضل الضبي، المفضليات، ص ١٢٦ لعمرو بن الأهتم . والمرزوقي، شرح ديوانه الحماسة، ص ١٦٤٥ .

الباب الثاني

سلوك الحيوان في نسيج القصيدة

الفصل الأول

لوحات الحيوان في الشعر الجاهلي

(الوحدة _ الواقعية _ الرمز)

(١)

النص الشعري عمل فني مغلق ومفتوح في آن، يجود ببعض فيضه دون معاسرة، ويضن بكثير من عطائه فلا يسمح به إلا بعد الترجي والاستجداء. وهذا التفاوت في القبض والبسط يعود جزء منه إلى طبيعة النص نفسه، وتعود أجزاء منه إلى طبيعة القارئ وإمكاناته وأدواته, وأكثر ما يبدو هذا الأمر جلاء حين يقف القارئ أمام نسيج نص شعري ممتد فيحاول اكتشاف الخيط الخفي الذي يضم النسيج كله وتتفرع منه كافة الخيوط الأخرى. ولا يذهب بك الوهم إلى أن هذه العملية هينة يسيرة، أو أن ذلك الخيط الغائر المستتر يعلن عن نفسه عند النظرة الأولى أو القراءة العجلة، بل هو محتجب أشد الاحتجاب، لا يكشف الستر عن وجهه إلا بعد لأي وطول مراودة. وليس بالضرورة أن يستجيب النص للقارئ، فقد يفلح في مراودته وقد يخفق، لكن النجاح يكون حليفه غالباً إذا كان واقفاً على أرض من الصبر، ومستظلاً بغمامة من الأناة، ومحاطاً بجدران من العزيمة، وفوق ذلك كله لابد أن يكون مزوداً بالأدوات المعينة على تشريح النص والتنقيب فيه، وهي أدوات تصنعها الخبرة وكثرة الممارسة وطول النظر، وحين يتهيأ للقارئ ذلك كله تنفتح له أبواب النص، وتتكشف أسراره .

هذه العملية المضنية التي يتحسس القارئ فيها العقد الذي ينتظم خرزات الـنص هي ما يسميها النقاد وحدة النص، وهم يختلفون اختلافاً كبيراً في تسمية هذه الوحـدة، فمنهم من يسميها الوحدة المعنوية [(١)]، ومنهم من ينعتها بالوحدة الحيوية [(٢)]، وهي عنـد آخرين الوحدة العضوية [(٣)]، و يميل بعضهم إلى تسميتها بالوحدة النفسية [(٤)]، واختار لها البعض مسمى الوحدة العاطفية أو الفكرية [(٥)]. وهذا التفاوت في التسمية هو على مستوى المصطلح لا المفهوم، فالمعنى واحد عند الجميع ويقصد به :" هيمنة إحـساس واحـد، أو لحظة شعورية واحدة, أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله, وأن الصورة الشعرية بكل أشكالها ا ازية ومعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجـسيد هـذا الإحساس، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه " [(٦)]. هذا هـو مـا نعـني بالوحدة، وهذا البيان لمعناها هو وصف لخطة عملنا لهذا البـاب الرامـي إلى اسـتجلاء

---

(١) ينظر : طه حسين، حديث الأربعاء (القاهرة : دار المعارف ، ط١٤، ١٩٩٣)، ٣١/١ .

(٢) ينظر : محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص٤٥٠ .

(٣) ينظر : عادل سليمان جمال، الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، ضمن مجمـوع : دراسـات عربيـة وإسلامية (القاهرة : مطبعة المدني، د.ط، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م) ، ص ٣١٣ .

(٤) ينظر : حسين عطوان، مقالات في الشعر ونقده (بيروت : دار الجيل، ط ١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص ٩ .

(٥) ينظر : ي الدين زيان، الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية (القاهرة : دار المعـارف، د.ط، ١٩٨٢) ، ص ١٣٨ .

(٦) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث (بيروت : دار النهضة العربية، د.ط، ١٩٧٩م)، ص ١١١ .

الانسجام والترابط بين سلوك الحيوان في النص الشعري وموقف الشاعر وغرضه الـرئيس في النص، وما يختلجه خلاله من الهواجس والوساوس وما يسيطر عليه من المشاعر والهموم .

وقد كانت قضية الوحدة في معمار القصيدة القديمة موضع خلاف بين النقـاد في القديم والحديث، وهو خلاف متفاوت في طبيعته وطريقة النظر إلى القصيدة عند أهل كل عصر، فاهتمام القدماء تركز على النظر إلى البيت المفرد، فذهبت طائفة إلى الـدعوة إلى استقلاله واستغنائه عن سابقه ولاحقه، وذهب فريق آخر إلى المناداة بالتئام الأبيات فكان توجههم هذا عاملاً على غرس بذور الوحدة في تربة النقد الأدبي حتى نمت واسـتوت في عصرنا هذا فأضحت معياراً هاماً يتوجه نحو تجلي البناء الداخلي للنص للوقـوف علـى تماسكه وتشابك أعضائه. وقد رفض كثير من النقاد حديثاً أن يكـون شـعرنا القـديم متماسك البناء أومترابط الأجزاء ، ذاهبين إلى ا ام القصيدة القديمة بالتخلخل والتفكـك لاشتمالها على موضوعات مختلفة لا يجمعها أي رابط، كما سيأتي بيانه مفصلاً .

أما عند النقاد القدماء فقد ذاعت لديهم فكرة البيت المفرد المستقل بمعنـاه عمـا يجاوره، فتركز الاهتمام على استلال الأبيات المتميزة من بناء القصيدة وتـرك سـائرها، فغدت أشلاء مبعثرة يدور منها بيت أو بيتان على ألسنة الناس، ويهمل باقيهـا تـذوره الرياح وتطمره الأتربة. وهذا الانتزاع العضوي الذي لا ينظر إلى القصيدة على أنا جسد واحد وبناء محكم متراص هدم معمار القصيدة، وأهمل البحث عن الوحدة العامـة الـتي

تنتظم كافة شرائحها، وقضى على النفَس العام والدفق الشعوري المنساب في ألفاظها ومشاهدها وصورها .

ويمكن تبين الاتجاه نحو العناية بالبيت المفرد عند طائفة من قدامى النقاد كأبي بكر الصولي الذي يقول : " خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغني ببعضها لو سكت عن بعض ... " (١). فهذا النص صريح في الدعوة إلى العناية بالبيت المفرد المستغني عن سائر الأبيات. والأمر نفسه نلفيه عند القاضي الجرجاني الذي جعل عدد الأبيات المفردة في القصيدة معياراً نقدياً يحتكم إليه في موازنته بين الشعراء، وعليه فقد فضل المتنبي على ابن الرومي لكثرة ما في قصائده من الأبيات الحسنة المختارة، وهو ما عري منه شعر ابن الرومي (٢). وينطلق المرزوقي - شارح ديوان الحماسة - من الفكرة نفسها حيث يقرر أن مبنى الشعر معتمد على " أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره، إلا ما يكون مضمناً بأخيه وهو عيب فيه " (٣)، فارتباط الأبيات وتماسكها - حسب المرزوقي - مأخذ على الشاعر ومنقصة في شعره، إذ الأصل الاستغناء والاستقلال لا الترابط والالتحام. وإذا كان الصولي قد وصف الشعر الذي تستقل أبياته عن بعضها بأنه (خير الشعر)، وعده القاضي الجرجاني معياراً نقدياً، وجعله

---

(١) الحسن بن عبد الله العسكري، المصون في الأدب، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٢، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) ، ص ص ٨-٩ .

(٢) ينظر : القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي (بيروت : المكتبة العصرية، د.ط، د.ت) ، ص ٥٤ .

(٣) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ١٨ .

المرزوقي أساساً لبناء الشعر – فإن ابن رشيق كان ألين قولاً وأكثر حذراً مـن هـؤلاء جميعاً، إذ لم يجعل وحدة البيت أمراً موضوعياً في عملية النقد، بل قصره في الدائرة الذاتية مكتفياً بالقول بأنه يستحسن ذلك الضرب من القصائد الذي تستقل أبياته عن بعـضها، يقول : " وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى مـا بعده ... " (١)، فمدار الأمر عنده على الاستحسان فقط، فليست وحدة البيت أساسـاً للشعر الجيد، كما أنها ليست معياراً في النظر إلى القصيدة والحكم عليها. ورغم ذلك فإن ابن رشيق لم ينعتق من أسر هذه الفكرة، فما زالت مستلقية في نفسه لا يكدرها توجـه جديد ينحو صوب النظرة الكلية إلى القصيدة باعتبارها عملاً واحداً تتحقق فيها الوحـدة وإن تباينت موضوعاتها. ولا شك أن لهذه النظرة التجزيئية أثراً سلبياً حجب نظر النقـاد زمناً طويلاً عن التفتيش عن الوحدة القائمة في الشعر القديم، حيث كرست وحدة البيت قناعة لدى قراء الشعر بأن القصيدة عبارة عن أوصال ممزقة لا يجمعها إلا الوزن والقافية، ولا يؤثر على بنائها التقديم أو التأخير أو الحذف، فصار الشعر يتلقى هذه النظرة الـسلبية في غفلة تامة عن تلمس وحدة الإحساس والشعور الذي يـصبغ القـصيدة كلـها وإن اختلفت موضوعاتها .

ولم تكن فكرة البيت المفرد تياراً عاماً يحتوي جميع النقاد القدماء، بل تحللت طائفة من وثاقها داعية إلى التئام الأبيات واستمساك بعضها ببعض، فهذا ابن قتيبة يعارض النظـرة

---

(١) العمدة، ص ص ٤١٩ـ ٤٢٠ .

القديمة للشعر منادياً بالتحام الأبيات وانشداد بعضها لبعض، ولا يقف عند هذا الحد بـل يتجاوزه داعياً إلى أن يكون ارتباط الأبيات ببعضها ارتباطاً طبيعياً يـؤدي سـابقها إلى لاحقها بانسياب، وإلا عد ذلك الشعر معيباً متكلفاً، يقول : " وتتبين التكلف في الـشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً إلى غيره جاره، ومضموماً إلى غير لفقه " (١). وكما رأينا الجرجاني آنفاً يجعل وحدة البيت معياراً نقدياً للمفاضلة والحكم بين الشعراء فإننا نلقى أبا العباس المبرد ينقض هذا المعيار فيقلبه جاعلاً التحام الأبيات وتآلفها ميزاناً يحكم به بـين الشعراء، فكلما كانت أبيات القصيدة مؤتلفة متماسكة، كان ذلك راجحاً بكفة الشاعر. وينصب المبرد هذا الميزان في مفاضلته بين جرير والفرزدق، ذاهباً إلى تقديم الفرزدق على صاحبه لأن " الفرزدق يجيء بالبيت وأخيه، وجرير يأتي بالبيت وابن عمه " (٢) . ويـبرز هذا الوعي في ضرورة تلاحم أجزاء القصيدة على ألسنة الشعراء أنفسهم، فقـد روي أن عم الراعي النميري قال له : " أينا أشعر أنا أم أنت ؟ قال : بل أنا يا عم، فغضب وقـال بم ذاك ؟ قال : بأنك تقول البيت وابن أخيه، وأقول البيت وأخاه " (٣) .

هذه الإشارات اليسيرة بمثابة بذور غرسها بعض النقاد في تربة البنـاء الـشعري والحكم عليه، ومع مرور الزمن تحرك ذلك الغرس فخرج ما تكنه تلك البذور من جوف الأرض إلى ظاهرها، فوقعت عليها طائفة من النقاد استحساناً لها فتعاهـدوها بالـسقي

---

(١) الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد شاكر (القاهرة : دار المعرف، د.ط، ١٩٦٦م) ، ص٩٠ .

(٢) المرزباني، الموشح، تحقيق : علي محمد البجاوي (القاهرة : نضة مصر ، د.ط، د.ت) ، ص ١٦١ .

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠٧ .

والمتابعة حتى سمقت وصلب عودها. ويمكن استجلاء ذلك الاستحسان والتعهد منهم في أقوالهم النقدية التي تتناول طبيعة البنية الشعرية، حيث تناقض أقوالهم هذه النظرة القديمة الداعية إلى استقلال الأبيات وتركز على أهمية الالتئام والتماسك بين أبيات النص، فهذا ابن طباطبا يضع الأصول التي يجب بناء الشعر عليها جاعلاً قضية الانسجام بين الأبيات أساساً يجب على الشاعر التزامه، يقول : " وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها " [1]. ويعرض ابن طباطبا عدداً من الأمثلة يختتمها بنعت الشعر الذي يراعي تماسك البناء بأنه (أحسن الشعر)، يقول : " وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ... [و] يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ... " [2]. ولعل نعت ابن طباطبا لهذا الضرب من الشعر بأنه (أحسن الشعر) يذكرنا بقول الصولي السابق الذي نعت فيه الشعر الذي تستغني أبياته عن بعضها بأنه (خير الشعر) وهذا التناقض بين الرأيين يدلنا على وعي نقدي شمولي لدى ابن طباطبا استطاع به أن يتجاوز السائد في عصره ويصمد أمام تيار الأفكار الذائعة فيه شاقاً له طريقاً آخر في فحص الشعر والحكم عليه . وقد شارك ابن طباطبا نقاد آخرون يصدرون من الفكرة نفسها كالحاتمي الذي دعا إلى ضرورة التلاحم في البناء الشعري جاعلاً صورة خلق الإنسان وتماسك أعضائه مثالاً لما يجب أن تكون عليه القصيدة في

---

[1] عيار الشعر، تحقيق : عبد العزيز المانع (القاهرة : مكتبة الخانجي، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م) ، ص ٢٠٩ .

[2] المصدر السابق، ص ٢١٣ .

ارتباط أبياتها ببعضها، فإذا كانت الأبيات مترابطة ملتئمة كانت مثل خلق الإنسان في استوائه وحسنه، أما إذا ضعف بناء أبياتها أو انتزع بعضها كانت كذلك مثل صورة الإنسان الذي بتر منه عضو أو طرف من أطرافه، يقول : " مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالمه " [١] .

وبعد زمن يظهر على الساحة النقدية علم من أرفع رجالات النقد قامة وأكثرهم عمقاً وأدقهم نظراً، وهو الإمام عبد القاهر الجرجاني ، الذي وقف عند هذه القضية رافعاً صوته بأهمية الالتحام والتداخل بين أجزاء الكلام، يقول : " واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ... " [٢]، ثم يسوق شواهد يتحقق فيها هذا الأمر ويختتمها بقول يكشف عن قدر إعجابه بهذا النوع من النظم ومدى استحسانه إياه حيث عده في أرفع ضروب البيان، يقول : " وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم،

---

(١) عن الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق : علي محمد البجاوي (القاهرة : دار إحياء الكتب العربية، ط٢، د.ت) ، ٥٩٧ . وقد أشار إحسان عباس في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ (عمان : دار الشروق، ط١، ١٩٩٣م) ، ص٢٤٩ ـ إلى أن هذا النص مدون في حلية المحاضرة المخطوط، ولم أجده في نص الكتاب المطبوع في العراق سنة ١٩٧٨م و ١٩٧٩م .

(٢) دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود محمد شاكر (القاهرة : مطبعة المدني، ط٣، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م) ، ص ٩٣.

والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه " [٣]. هذه الأقوال من عبد القاهر تنبئ عن فهم واع للوحدة في العمل الأدبي، بل ربما صح القول بأنه أكثر النقاد القـدماء استيعاباً لهذه القضية، إلا أنه رغم إحاطته ا لم يذهب لتطبيقها على قصائد كاملة لإثبات أقواله بإبراز توفر الوحدة فيها، بل اكتفى بالاستدلال عليها في البيت والبيتين، ولـو زم راحلته فمضى حتى يحط رحله عند قصيدة كاملة لأمكنه تبين الوحدة فيها بما أوتي مـن أدوات الفحص ودقة النظر، ولكن ربما كان لاهتمامه بقضية النظم في القرآن الكريم أثر في صرفه عن إعمال هذا الإجراء البحثي على الشعر .

ولم يكن الانصراف عن تأمل بنية القصيدة كاملة مسلك اختص به عبد القـاهر، بل هو طريق عام سار فيه جمهور قراء الشعر وشراحه من القدماء، ومن تنـاول منـهم قصيدة كاملة لم تتعد عنايته إطار شرح الألفاظ واختلاف الروايـات وسـوق الأخبـار والحوادث والأيام، دون محاولة لربط الأبيات ببعضها، أو السعي لاستكناه النفَس المسيطر والإحساس الغالب الذي يلون الألفاظ والمعاني والصور، وذلك بسبب أنم " صرفوا أكبر جهدهم في النظر إلى لغة الأبيات وهي تفاريق غير مجتمعة، ولم يبالوا شيئاً بالنظر في جملة القصيدة وما ينتظمها أو يتخللها من مرامي الشاعر في شعره " [١]، فكان لهذا المنحـى في تناول القدماء للشعر أثر سلبي في حجب النظر عن جمال القصيدة ومحاولة الوقوف علـى وحد ا، لأن العناية بوحدة البيت جعل البيت المفرد يعامل معاملة القـصيدة الكاملـة في

---

(٣) المصدر السابق، ص ٩٥ .

(١) محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، ص ١٣٧ .

تأمل معناه وتماسك أطرافه، دون أن يعيب هذا البيت كونه واهي الصلة بما يجاوره، فأضحت القصيدة في نظر هؤلاء ومن تبعهم من المحدثين كأنها حبات عقد جمعت في عقد جمعاً عشوائياً دون تناسب أو انسجام في الصورة واللون والحجم، فليس هناك ما يؤلف بينها سوى ذلك الخيط الذي يجمعها والذي يماثل الوزن والقافية في بناء القصيدة .

وقد امتد أثر هذه النظرة التجزيئية في قراءة الشعر فظهرت في دراسات كثير من باحثي هذا العصر، فقرروا في بحوثهم أن الشعر القديم يفتقر إلى الوحدة، وأن القصيدة عبارة عن أبيات ضمت إلى بعضها دون نظام، لذا فإن من العبث السعي لتلمس وحدة تنتظم تلك الأمشاج المفرقة . هذا ما تردد عند كثير من الباحثين المحدثين، وكما رأينا القدماء ينقسمون حيال هذه القضية إلى فريقين، فكذلك انقسم المحدثون حيالها بين نافٍ ومثبت للوحدة في الشعر القديم، والفرق بين الفريقين يعود إلى تفاوتهما في آليات البحث وأدوات النظر بين قارئ يقف أمام النص بقناعة مسبقة بافتقاره إلى الوحدة والانسجام، وبين قارئ يؤمن بنفاسة تراثه وعلو كعب أسلافه في نسج الشعر، فتراه يتحسس الوحدة بيده دون مشقة أو تكلف، فالوحدة قائمة ماثلة في كثير من قصائد شعرنا القديم لمن يبحث عنها بعين الإنصاف والعدل دون تصور سابق أو اتهام مبيت .

ولقد كانت اتهامات الدارسين للشعر القديم بالتخلخل وانعدام الوحدة قائمة على أسلوب القطع واليقين، وكأن أحكامهم تلك حق لا مراء فيها ولا تقبل الحوار أو الجدل، كما نقرأ في هذا المقطع الذي صدره صاحبه بلفظ (ومن الحق) الدال على القناعة وتمام

الإيمان بفكرته، والموحي من زاوية أخرى بأن ما يخالف هذا القول فهو (باطل) مـا دام هذا القول (حقاً) ، يقول : " ومن الحق أن القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلا نادراً ، ... ، حيث نجد القصيدة متحفـاً لموضوعات مختلفة لا تربط بينها أي رابطة قريبة ... " ثم ينتهي إلى القول : " وعلى هـذا النحو تألفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحي وخيامه، فكـل بيت له حياته واستقلاله، وكل بيت وحدة قائمة بنفسها، وقلما ظهرت صلة وثيقة بـين بيت سابق ولاحق "[1]. وواضح أن صاحب هذا الرأي لا ينفـي وحـدة الموضـوع فحسب، بل ينفي تحقق أي شكل من أشكال الوحدة في القـصيدة القديمـة كالوحـدة النفسية أو الشعورية التي غالباً ما تصبغ شرائح النص كله بلون واحد مميـز، فالقـصيدة - حسب المقطع السابق - (متحف لموضوعات مختلفة لا تربط بينها أي رابطة قريبـة) وهذا الزعم لا يصمد ولو قليلاً عند الوقوف على بعض النصوص الجاهلية . ثم إن تشبيهه أبيات القصيدة بأبيات الحي تشبيه لا يخدم فكرته، لأن هذا التشبيه يصور أبيات القصيدة بأنها متلاحمة متلائمة ينشد بعضها لبعض، ويلتفت كل بيت لسابقه ولا حقه، لأن مـن المعروف أن بين أبيات الحي ترابط شديد وتعاون وتآزر، لأنه يجري بين تلك البيـوت دم واحد يؤلف بينها كما يجرى في جسد القصيدة إحساس واحد وعاطفة واحدة تنضح ا كافة مقاطع النص .

---

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي (القاهرة : دار المعارف، ط٥، ١٩٧٧م) ، ص ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .

ونقع على الزعم نفسه عند باحث آخر يجعل تعدد موضـوعات القـصيدة نافيـاً لوحد ا، يقول : " على أن القصيدة العربية لم تخرج عن كونا مجموعة من الموضـوعات متلاحمة تلاحماً غير عضوي، فالشاعر ينتقل انتقالات فجائية من مقطوعة تعبر عن موضوع إلى مقطوعة تعبر عن موضوع آخر دون ربط أو تداخل .. " (١) ولو عنى هذا الباحـث نفسه قليلاً فقرأ بعض نصوص الشعر الجاهلي قراءة رأسية لا أفقية لاتضح له أن وحدات النص متلاحمة تلاحماً شديداً، تنبض بنفس واحـد، ويهـيمن عليهـا شـعور واحـد، فالموضوعات التي يعرضها الشاعر الجاهلي هي بمثابة الأمواج المتعاقبة التي تقف عند ميناء واحد، لكن هذا لا يتكشف للقارئ إلا بعد التمهل والفحـص الـدقيق والتجـوال في مسارب النص والصعود والهبوط في نجاده ووهاده، وحينئذ يمكن أن يكتشف العقد الذي تنخرط فيه جميع مقاطع النص . أما القراءة السطحية الأفقية فإنا لا يمكن أن ب القارئ شيئاً غير تلك النتيجة .

ويبني بعض الباحثين ا امه ذاك على أساس واهٍ لا يقبله المنطق العلمـي، حيـث يسوق جزءاً من قصيدة جاهلية ينعتها بالاختلال والتفكك، لتكون بذلك نموذجاً للـشعر الجاهلي كله، ومعلوم أن شعرنا القديم بحر لا ساحل له، فكيف يجوز أن يكـون مقطـع واحد شاهداً على مة عامة، يقول : " والمتأمل في الشعر الجاهلي ... يجـد أن معظـم القصائد فيه تقوم على أساس وحدة البيت لا وحدة القصيدة . ولنضرب مـثلاً بأبيـات

---

(١) سيد حنفي حسنين، الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتـاب، د . ط، ١٩٧١م) ، ص ٢٨ .

وردت في معلقة زهير ... انظر إلى هذه الأبيات ... فسوف تجد كل بيت منها مستقلاً في معناه لا علاقة له بالبيت الذي قبله أو الذي يليه " [1].

ولعلنا نجد مخرجاً لهؤلاء الذين يتهمون الشعر القديم بالافتقار للوحدة أنم يعنون ا وحدة الموضوع، أي أن تكون القصيدة تعالج في كافة أبيا ا موضوعاً واحداً فقط، فلمـا رأوها تفتتح بالأطلال والغزل، ثم تعرج على وصف الراحلة والرحلة، ويسترسل الشعراء في ذلك عادة حتى يصلوا إلى غرضهم الرئيس من مدح أو فخر أو هجاء أو رثاء أو غيره - سارعوا إلى ا ام القصيدة والشعر كله بالتفكك وتخلخل البناء، ولم يدر هؤلاء أن كافة الشرائح تصب في مصلحة الغرض الرئيس وتنبع منه، أي أن ملامح غرض الشاعر تظهـر في كافة ألفاظه وصوره، كما تظهر بارزة في كل ما يرسم من المـشاهد ويلـون مـن الأحداث. ولهذا فإن الوحدة قائمة في نسيج القصيدة القديمة وإن تعـددت موضـوعا ا حيث تتقرى بيدك فيها نفَساً واحداً لا يتبدل من أول النص إلى منتهاه, ومع هذا نجد من يسلب من القصيدة القديمة كل ألوان الوحدة، ويصر على نعتها بالتفكـك واسـتقلال الوحدات فيقول : " فليست القصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشـكال، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها " [2]. وعد بعض الباحثين التفتيش عن الوحدة والتـرابط

---

[1] حمدان عبد الرحمن أحمد، وحدة القصيدة العربية القديمة بين النظرية والتطبيق (أسيوط : مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ع ٩، ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩م) ، ص ص ٥٢-٥٣ .

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (بيروت : دار العودة، د.ط، ١٩٨٧م) ، ص ص ٣٩٥ ـ ٣٩٦ .

بين أجزاء القصيدة القديمة بأنه من العبث " [١] !!، في حين ذهب البعض إلى القول بأننا : " نضني أنفسنا كثيراً إذا نحن التمسنا خيطاً نفسياً واحداً ينتظم القصيدة كلها بكل ما فيها من صور ومشاهد " [٢] . والحقيقة أن هذا الخيط النفسي الذي ينتظم القصيدة كلها قائم مشدود بين ساريتي كثير من نصوص الشعر الجاهلي، ولكنه خيط دقيق خفي يحتاج لروية وتمهل للإمساك به، وبسبب دقته وخفائه اتهمت نصوص شعرنا القديم بعدم احتوائها على رباط يضم الأبيات ويشدها إلى بعضها، ولو تعمق القارئ في النظر، وأخذ يقلب الألفاظ ويستجلي المعاني ويحرك الساكن لتبينت له أمور وتكشفت له حقائق وباح لـه الـنص بأسرار لم يكن ليفضي له ا لو لم يلح عليه ويطيل الدوران حوله، ولهذا فإن سبب إنكار الوحدة في الشعر القديم لا يعود إلى صدق التهمة، بل هو متعلق بالمنكرين أنفسهم الذين " لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي ولا يتعمقون أسراره ومعانيه، وإنما يدرسونه درس تقليد، ويصدقون فيه ما يقال لهم من الكلام في غير تحقيق ولا استقصاء ... " [٣] .

وليس هذا فحسب هو سبب إنكار الوحدة في الشعر الجاهلي، فقد كان لعناية النقاد الأوائل بالأبيات المفردة أثر سلبي في تلقي ذلك الشعر، حيث امتدت هذه النظرة للعصور اللاحقة، فأمسى الشعر في نظر المتلقين عبارة عن أبيات مفردة لا قصائد ملتحمة مترابطة،

---

[١] ينظر : مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح (الإسكندرية : الهيئة المـصرية العامـة للكتـاب، ط٢، ١٩٧٩م) ، ص ص ٧-٨ .

[٢] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب (القاهرة : مكتبة غريب، ط ٤، د.ت) ، ص ٨٢ . وينظر : أحمد موسى الجاسم، عبيد بن الأبرص، دراسة فنية (بيروت : دار الكنوز الأدبية، ط١، ١٩٩٧م)، ص ٢٠٨ .

[٣] طه حسين، حديث الأربعاء، ٣١/١ . وينظر : محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، ص ص ٤٣ ـ ٤٤ .

فصار قارئو الشعر حديثاً - بتأثير أسلافهم - يعتنون بالأبيات ويحومون حولها لاستظهار بلاغتها وجماليتها في غفلة تامة عن تحسس الوحدة العامة التي تصدر منها وحدات الـنص وتؤول إليها، ولهذا ربما صح القول بأن مة بعض المعاصرين للقصيدة الجاهلية بالافتقـار للوحدة هي في أصلها " نظرية عربية قبل أن تكون نظرية عصرية غربية ... فأصول هـذه النظرية تعود إلى الأدب والنقد العربي في فجر بواكير الدراسات الأدبية والنقديـة لـدى الأدباء والنقاد العرب [1] .

وقد عزا بعض المنتصرين للقصيدة القديمة سبب رميها بالتفكك وتخلل البناء إلى التأثر بالتيارات الأجنبية والافتتان ا [2]حين رأوا فيها تلاحماً ونموا متجانساً فالتفتوا على عجل يفتشون عن هذا الملمح في تراث أسلافهم فلما لم يقعوا عليه في التفاتتهم السريعة تلـك سارعوا إلى ا امه وتنقصه . وفرق بين من يقرأ تراث أسلافه بعين عربية، ونفـس تحـس تجاهه بالحنين والإلف، وعين تنظر إليه بمنظار غربي تتلمس العثرة وتتحسس النقيصة .

وقد وقفت طائفة من النقاد في صف الشعر الجاهلي تذب عنه وترد ما يرمى به مـن سهام النقيصة والا ام، فبحثوا في أرضه وتأملوا مبانيه فوجدوه شعراً مكين الأساس رصين البناء متماسك الأجزاء، وأن ما يتوهم فيه من التخلخل ينطوي في حقيقته على خيـوط دقيقة تصله ببقية الأجزاء، فليس التعدد الموضوعي في القصيدة الواحدة مانعاً مـن تـوفر

---

(١) محمد صادق حسن عبد الله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة (القاهرة : دار الفكر العـربي، د.ط، د.ت) ، ص ٥١٥ .

(٢) ينظر : سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي (الرباط : مكتبة المعارف، د . ط، ١٩٨٦م) ، ص ٢٣ .

الوحدة فيها، ونعني وحدة الفكر والإحساس الذي ترشح به جميع شرائح النص، وينساب انسياباً طبيعياً في مكوناته من الألفاظ والجمل والتشبيهات، حيث تتصل جميع هذه الأجزاء بالغرض الرئيس فتصب في بحر واحد، وتنساق في رفق وتؤدة لتقف في صف واحد يجسد هم الشاعر وهواجسه ورؤاه فتكون القصيدة في تعدد موضوعا ا وانسجامها الـداخلي كالشجرة في تعدد مكونا ا وائتلاف أجزائها وتناسق مرآها . وعلى هذا فإن بحثنا عـن الخيط الذي ينتظم نسيج النص هو بحث عن هذا الخيط الذي يجسد الإحساس المـسيطر على عامة فقرات النص، ويتحكم بشكل مباشر في خطوط لوحاته . وهذا الخيط النفسي أو الشعوري قائم متحقق في بنية كثير من شعرنا القديم رغم إنكاره ونفيه من قبل بعـض المتعجلين، فتعدد موضوعات القصيدة " لم يمنع من أن ترتبط هذه الموضوعات على أساس فكري عام، أو على أساس العاطفة التي يحاول الشاعر أن يجعل منها أساساً لهذا الربط ... وعلى هذا لم تكن القصيدة الجاهلية مفككة أو غير متصلة الأجزاء، ففيها دائماً اتجـاه إلى مراعاة وحد ا على أساس الترابط العاطفي أو الفكري أو الفني، وليس على أساس الترابط الموضوعي أو المنطقي " [(١)]. وهذا الضرب من الوحدة خفي على كثير من الدارسين الذين انصب تركيزهم على الوحدة الموضوعية، فلما رأوا تعدد الموضوعات في بنـاء القـصيدة القديمة سارعوا إلى رميها بالاختلال والتفكك، غافلين عن أن هذا التعدد ينخرط في سلك

---

(١) ي الدين زيان، الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، ص ١٣٨ . وينظر : عبد القادر القـط، في الـشعر الإسلامي والأموي (بيروت : دار النهضة العربية، د.ط، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م) ، ص ٢٧٤ . وحسين عطـوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي (بيروت : دار الجيل، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م) ، ص ٢٣٤ .

واحد لا يكشف عن وجهه إلا بعد المراودة والإلحاح الذي يتمكن القارئ عبره من تنظيم الانفعالات السائدة في النص، وإخضاع التعدد للوحدة، واستخراج النظام من الفوضى[1]. وسيطرة شعور واحد على النص نتيجة طبيعية من شاعر يعاني مخاضاً شعرياً يـسم كـل المخرجات بلون الباعث الحقيقي على القول الشعري، ولو ظهر للقـارئ تفـاوت بـين وحدات النص فإن باستطاعته تجلي الوحدة في طبيعة صياغة المشاهد ورسـم اللوحـات المنبعثة عن الغرض الأصلي والمتقدمة عليه في ترتيب النظم دائماً . وإنه " من غير المعقـول أن تتم هذه العملية الكبيرة، وتنجز هذه التجربة المتكاملة دون أن ينتظمها نظـام ينـسق أحوالها، ويربط بين أجزائها، ويوصل بين كل خيط من خيوطها بحيث تـصبح هـيكلاً شعرياً موحداً ... " [2] . ودليل هذا الترابط الفكري أو الشعري في نسيج القـصيدة أن طبيعة مقدمتها تختلف باختلاف موضوعها الرئيس، فنحن نعلم أن قصائد الشعر القـديم تفتتح غالباً بمقدمة طللية غزلية يقف الشاعر فيها على ديار حبيبته باكياً متواجداً، يتـذكر صاحبته في شوق وحسرة على الماضي الناعم المنصرم . هذا العرف الشعري تناله انحرافات في طبيعة الصياغة وفي موقف الشاعر من هواه القديم، وذلك بحـسب تـأثير الموضـوع الأصلي الذي يضطرم في نفس الشاعر، فإن كان موضوع القصيدة فخـراً بالـذات أو القبيلة، أو كان مديحاً خالصاً، فإن موقف الشاعر في مقدمة القصيدة لا يعبر عن الحـب

---

[1] ينظر : إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ؟ ترجمة : محمد إبراهيم الشوش (بيروت : مكتبة منيمنـة، د.ط، ١٩٦١م) ، ص ٢٧ .

[2] نوري حمودي القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية (الموصل : دار الكتـب، د.ط، ١٣٩٤هـ ـ / ١٩٧٤م) ، ص ٩٨ .

والشوق والوجد، بل يدور حول معاني البين والصد والقطيعة[1]، وكذلك حين يكـون موضوع القصيدة رثاء فإننا لا تفتتح غالباً بالغزل، وإن جاء في مقدمتها فإنه لا يعبر عـن التهالك والصبابة، لأن موضوع الفناء لا يجعل نفس الشاعر مهيأة للشهوات، فتراه يرفض المرأة ويعلن عن هجرها والالتفات عنها [2]. والأمر نفسه يقال في موضوع الهجاء الـذي يبرز أثره في تركيبة القصيدة وبنائها العام، فترى مقدمتها الغزلية سريعة خاطفة أو معـبرة عن الهجران والصد الذي تبديه الحبيبة، كما أن الشاعر لا يصف الراحلة مـسترسلاً إلى مشاهد الصيد، ولا يتحدث عن عناء الرحلة الذي يظهر دائماً في بنية المديح، لأن المهجو لا يستحق هذا الحديث الذي يكشف عن عناء الشاعر وإعيائـه، ولأن فـؤاد الـشاعر مشحون يتميز غيظاً وتلهفاً على الهجوم على المهجو ورشقه بسهام التصغير والتحقير [3]. ولذا فإن طبيعة غرض الهجاء وما فيه من الحماسة والاندفاع لا تتـيح للـشاعر إظهـار التماوت في الغزل، أو الاستطراد في الوصف، أو نحت مشاهد الرحلة ولوحات الصيد .

وعلى هذا يتجلى أن نسيج القصيدة القديمة وخيوطها المتعددة لم تكن مضمومة إلى بعضها ضماً عشوائياً أو متنافراً، بل كان يؤلف بينها موقف واحد يرتسم على الملامـح العامة لكافة شرائحها، فالشاعر أثناء ممارسة المخاض الشعري كان واعياً لما يصدر عنه من الصور والمواقف والمشاهد، فكان يجمع أطراف القصيدة فيقرنها إلى سارية واحدة تنجذب

---

[1] ينظر : سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٣٠٩ .

[2] ينظر : حسين عطوان، مقالات في الشعر ونقده، ص ١٢ .

[3] ينظر : نوري القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، ص ٨٩ .

إليها وتحوم حولها جميع بنى النص دون نفور أو تفلت، فتتحد المشاهد والـصور في بنـاء شعري متجانس يرتكز على قاعدة واحدة تنتمي إليها كل وحدات النص .

ورغم إيمان جماعة من الباحثين بتوفر الوحدة في الشعر الجـاهلي إلا أنـم أثنـاء ممارستهم التطبيقية على القصائد لإبراز الوحدة فيها كان اهتمامهم منصباً على رد خلايا النص المتعددة ـ من الطلل إلى الغزل إلى وصف الرحلة والراحلة ومشاهد الصيد وانتهاء بالغرض الأصلي ـ إلى الموقف النفسي الذي يقفه الشاعر والذي ظهرت ملامحه جلية في كل أجزاء النص، أي أن عملية الربط بين بنى النص اكتفت بالربط العام بين هذه البنى عبر الوقوف على الطبيعة العامة التي تتشكل فيها كل بنية، ومن خلال التعرف على موقـف الشاعر ونفسيته في كل جزء على حدة يتم إرجاع هذه المواقف العديدة لموقف نفسي أو شعوري واحد ينطلق منه الشاعر، ويكون معبراً عن رؤية عامة لشخص أو قبيلة، أو يكون صادراً عن تصور عام للحياة أو البقاء والفناء، أو يكون منطوياً على رؤية وجودية للكون والأحياء . ولا شك أن هذا الجهد البحثي عملية مضنية، ونتائجها الـتي انتـهى إليهـا الدارسون في غاية النفاسة، لكنهم كانوا يهملون في الغالب العناية بالأجزاء الـصغرى في النص التي تقدم إسهاماً كبيراً في استجلاء الوحدة العامة التي تنتظمه، ونعني ا الألفاظ التي وظفها الشاعر لحمل معانيه، والتشبيهات التي انتقاها، والصور التي اختارها، فلا شك أن هذه اللبنات الصغيرة تخفي شيئاً ثرياً من دفقات الشعور وأحاسيس النفس، ولذا سنهتم ا اهتماماً كبيراً عبر إطالة مجالستها، والإلحاح عليها بالأسئلة وترقب الإجابة ولو طالـت،

حتى نظفر بما يختفي خلفها، وما يستتر في مطاويها، وما تكِنه تحتها من خفايا الشاعر وأسرار ذاته . وما ذاك إلا لاعتقادنا الراسخ بأن بناء الشعر ممارسة في غاية الدقة والإتقان، فالنفس التي تتولى انتقاء لبنات النص لا تنجذب إلا لما يتعاطى معها، ويكون صالحاً لاستيعاب مشاعرها، دقيقاً في التعبير عما يعتلج في داخلها من المعاني والأفكار . وهذا ما سيكون حاضراً في أذهاننا حال استقراء نصوص الشعر الجاهلي لاستجلاء انسجام سلوك الحيوان في نسيج القصيدة .

* * *

(٢)

كسا الشعراء الجاهليون جدران معرض شعرنا القديم بلوحات عديدة تصور الحيوان الذي كان يشاركهم بيئتهم إما مشاركة نفعية سلمية، ونعني الحيوان الأليف المدجن، أو مشاركة عدائية، ونعني الحيوان البري . وكانت لوحات تلك متفاوتة في الاتساع والمشاهد والشخوص، متنوعة في الخطوط والألوان، متباينة في الأحداث والصور، ومرد هذا التباين يرجع إلى رصيد مشاهد الشاعر وتجاربه وأحداث حياته المختزنة في ذاكرته، فإذا ما تحرك لديه الباعث على القول استعرض رصيد الذاكرة فانتقى من مشاهد الحيوان السابقة ما يسهم في حمل فكرته وتجسيد رؤيته، فقد تكون لوحة الحمار الوحشي بما فيها من تعدد الشخوص، وسلوك القيادة الصارم، ومفاجأة القانص على المشرب ـ خير اللوحات وأكثرها انسجاماً مع فكرة الشاعر . وقد ينتقي شاعر آخر لوحة الثور

الوحشي بما يتوفر فيها من العزلة والانفراد والنأي وظلمة الليل وانهمار المطر ثم مفاجـأة الكلاب المعتدية مع الإشراق ـ لتكون هذه اللوحة عوناً للشاعر في تمثيل رؤيته للواقع أو موقفه الراهن في مشهد حركي تمثيلي . ويميل بعض الشعراء إلى لوحة الظليم وأنثاه فيفسح لها مكاناً في معمار قصيدته، لما فيها من الملامح التي تقربها إلى ذاته وخاصة معاني الحـب والسعادة والرضى، فليس في هذه اللوحة سهام تغتال الفرحة بالماء كما في لوحة الحمـار الوحشي، وليس فيها مشاهد عداء أو وحشية كتلك التي تمارسها الكلاب في لوحة الثور الوحشي، إنها لوحة قائمة على الصفاء والتفاؤل والأمن واستشراف مستقبل هانئ سـعيد ينبع من أدحى الزوجين حين يتفلق البيض عن الفراخ . وبهذا يتجلى أن لكل لوحة طبيعة وألوان مختلفة ينتقى الشاعر من بينها ما يراه أقرب إلى نفسه وأكثر انسجاماً مـع رؤيتـه وموقفه . وهذه الفطنة في الانتقاء والنسج تبرز " عمق وعي الشاعر الجـاهلي للطبيعـة البنائية لكل من القصص الثلاث، وانتفاعه بنتائج هذا الوعي، سواء في عملية اختيـار أي منها في هذه التجربة أو تلك، أم في تشكيل التفاصيل الأدائية للقصة المختـارة تـشكيلاً يتكفل بالتهيئة النفسية المطلوبة للتجربة الموضوعية "[(١)]. ومما يؤكد أصالة الوعي ودقـة البناء الشعري لدى الجاهليين ما انتهت إليه إحدى الدراسات من القول بـأن " اختيـار مشهد الثور يكاد يلازم التجارب الشعرية ذات التوجه الفردي، بينما يكاد اختيار مشهد

---

(١) محمود عبد الله الجادر، مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام (العراق : جامعة اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٦، ع٢ ، ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨م) ، ص ٧٨ .

الحمار يلازم التجارب ذات التوجه الجماعي، أما مشهد النعامة والظليم فهو يحتل موضعه من تمهيد القصائد ذات الطابع الإنساني الرقيق " [١].

ومما يجدر التنبيه عليه أن الشعراء الذين يتواردون على لوحة شعرية واحدة - كلوحة الحمار الوحشي مثلاً - يتفاوتون فيما بينهم في رسم اللوحة وتشكيل أحداثها والنهاية التي تقف عندها، بل إن هذه اللوحة تختلف عند الشاعر الواحد باختلاف قصائده، فلـها في كل موضع من شعره نفَس مختلف ، وإحساس معين يسوق الأحداث ويتحكم في صياغتها بحسب اختلاف التجربة التي يعيشها الشاعر والمعاناة المتحركة في نفـسه لحظـة الخلـق الشعري . ويقع الجهد كله على القارئ في اكتشاف تلك التباينات المحتجبـة، وتلمـس خيوطها الدقيقة البالغة المعينة على تجلي أسرار النص ووصله بنفسية منشئه. ولا يتيسر هذا إلا حين يدرك من يقتحم أسوار الشعر بأن القصيدة " عالم مكتف بنفسه يحتـاج إلى أن يطرق بابه طرقات متعددة قارئ قوي رفيق معاً حتى يؤذن له بالـدخول، ولكننـا مـع الأسف لا نعيد الطرق ولا نكرر محاولة الاستئناس والاسـتئذان، ولا نثـق في أن عـالم القصيدة مغلق وعسير " [٢]. وحين يتوارد عدد من الطراق على باب قـصيدة واحـدة فيطرقونه بجد وإلحاح فإنها تفتح بابها بزاوية تتساوى مع قدر ذلـك الطـرق، وبحـسب مستوى آليات الداخل وأدواته القرائية ورصيده المعرفي تنكشف له الأسرار وتتجلى لـه الحقائق. وهذا يعنى أن النص الشعري يتعاطى مع كل القراء ، ويستجيب لكـل محاولـة

---

(١) محمود عبد الله الجادر، عناصر الوحدة الثقافية في الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام، ص ٢٤٠ .

(٢) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم (بيروت : دار الأندلس، د.ط، د.ت) ، ص ٦ .

قرائية فيعطيها بقدر ما تعطيه. وبتوالي القراءات وتعدد التأويلات تتجلى سعة أفق فضاء النص وعمق ثرائه الدلالي الذي لا يضيق أو ينضب بكثرة النهل والاستقاء منه .

وإذا عرفنا هذه الحقيقة وجب علينا رفض ما يقوله بعض الباحثين حول مشاهد الحيوان في الشعر الجاهلي، ويعنون خاصة لوحات الثور الوحشي والحمار الوحشي والظليم، بأنها مشاهد مكررة تكراراً مملاً، وقوالب جامدة ميتة تنتشر على أرض الشعر الجاهلي كله، وفي أرض الشاعر الواحد مرات عديدة، بل و" تتكرر هذه الصور بتفاصيلها، وبألفاظها في بعض الأحيان، في كل الشعر الجاهلي، ويتداولها الشعراء، لا يجدون حرجاً في التكرار ... إن هذا الفن قد صار إلى جمود لا نعرف له نظيراً في أي فن من الفنون، وقد ألغى هذا الجمود شخصيات الشعراء "[1]. وحين يقع بعضهم على تباينات بين تلك المشاهد فإنه لا يعيدها إلى وعي الشاعر بتجربته وانتقائه ما ينسجم معها، بل يجعله متعلقاً بالاضطراب في نقل الرواية أوضياع أجزاء منها، يقول : " أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدِث هذه الخلافات القليلة في بعض عناصرها، إذ إن هذا الاختلاف يحدث بالنقص أو الزيادة وليس بالتغيير في أغلب هذه الحالات "[2]. ولا شك أن هذا التأويل للاختلافات بين المشاهد ينطوي على اتهام مهين للشاعر الجاهلي بأنه أداة ميتة بلاحس أو شعور، يقتصر دورها في تناول مشاهد الطبيعة على التسجيل والنسخ

---

(١) محمد محمد حسين، مقدمة تحقيقه لديوان الأعشى، ص ٢٨ .

(٢) مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٦٦ .

الأمين للمرئيات كما تصنع آلة التسجيل، ثم يعيد الشاعر إفراز ما احتفظ به بنصه وحذافيره في أي موقف وفي كل قصيدة مهما كانت تجربتها وطبيعة نفسية الشاعر خلالها دون أن يكون لروحه وأمواج نفسه بصمة أو بصمات على ذلك المشهد أو تلك الصورة، ولهذا فإن هذا القول لا يمكن قبوله لما فيه من مسخ لذاتية الشعراء، وتهميش لرؤاهم وقدرتهم على إعادة صياغة الوجود وإنتاجه .

إن هذه الاتهامات لا تصدر إلا من نظر لم يحمل نفسه على معاناة الحفر في أرض الشعر والغوص في أعماقه، لأن التباينات بين لوحات الشعراء تبرز جلية لمن تصدى لقراءة الشعر بعين مشرعة، وقلب حي، وذهن حاضر، وأهم من ذلك كله نفس سليمة الطوية تقدر التراث وتجله . نعم نحن نوافق القائلين بأن مشاهد الحيوان تتكرر، ولكن تكرارها في الشعر يجتمع في الهيكل العام والخطوط الرئيسة لأحداث اللوحة، ويختلف اختلافاً بيناً في التفاصيل الدقيقة، والأحداث الداخلية، والصور المصاحبة، " وليس المهم في دراسة الصور وتذوقها وتحليلها هو الهيكل العام ... وإنما المهم الملامح الخاصة، ودقائق الصورة وفروق ألوانها وظلالها، لأن هذه الفروق وهذه الدقائق هي لب ما فيها من شعر، وهي مدلولها الشعري الذي تنعكس فيه صنعة الشاعر وإحساسه وموقفه " (١) . ولهذا فإن هذه الدقائق والفروق في مشاهد سلوك الحيوان هي أهم ما يتوجه إليه النظر، فهي التي تبرز الاختلافات

---

(١) محمد محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم (القاهرة : مكتبة وهبة، ط٢، ١٤١٩هـ ـ/١٩٨٨م) ، ص ٣٥٨ . وينظر : محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٧١٩ . ونوري القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، ص ٥٧٠ وسعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٢٨٧ .

بين الشعراء في المواقف والرؤى، وهي التي تضفي على لوحة كل منهم طعمهـا المميـز ولونها الخاص . فقصة الثور والحمار والظليم تماثيل كبرى يكسوها كل شاعر ثوباً خاصاً عملت على نسجه قوى خفية تموج في غور النفس وباطن الروح تتولى انتقـاء الخطـوط والألوان وتكثيف خيوط الغزل في موضع وترقيقها في موضع آخر . ومن يتأمـل تلـك اللوحات يلمس صدق هذا القول فيها ، فهي أبعد ما تكون عن التطابق، حيـث تجـد شاعراً يسكب في أحواض قصته أصباغ الحب والسعادة والرضى، وآخر يصب فيها ألوان الخوف والقلق والتوتر، وتقرأ القصة عند شاعر آخر يمر ا مراً سريعاً وكأنه يريد اجتيازها في عجل حتى قد يبتر بعض تفاصيلها الكبرى، في حين تجد آخر يقصها في تؤدة ومهـل، يتفنن في رسمها، ويتملى في نحت مناظرها حتى تظهر اللوحة لديه بساطاً واسـعاً ممتـداً يحتضن قصة غنية بالألوان والصور والمناظر . ولا يخفى على المتأمل ما تمـور بـه نفـس الحيوان عند كل شاعر من الأمن أو الخوف، والحزن أو الفرح، والضيق أو السعة، والهدوء أو الريبة، والوضوح أو الحيرة والغموض ، كل ينتقي لحيوانه من الهواجس ما يأتلف مـع موضوع القصيدة ويستجيب للإحساس الموجه للفيض الشعري، يتجلى هذا واضـحاً في قالب المشهد، وما يحتوى عليه من الألفاظ والجمل والصور التي تتضافر في نقل الإحساس المسيطر وتجسيده في كل خلايا النص . فكيف يصح مع هذا القول بأن مشاهد حيـوان الصحراء قوالب فارغة ميتة لا روح فيها ولا طعم لها رغم غناهـا بالإيحـاء والتـصوير والتكثيف الرمزي ؟

إن شعرنا القديم بحاجة إلى عدسات جديدة ينظر إليه من خلالها لإحياء ميته وتحريك ساكنه وإقامة جداره المعوج الذي يوشك أن ينقض، وذلك ليستعيد بريقه وفعاليته، وتثبت قوالبه ومضامينه المختلفة ثراءه بالأفكار والرؤى المتنوعة القادرة على استيعاب نفسيات المنشدين وتجسيد مواقفهم من الحياة . ويقع على قمة هرم تلك المضامين – وهو ما نحن بصدد بحثه في هذا الباب – سلوك الحيوان الذي استعان به الشعراء كثيراً في نصوصهم حتى لم يخل منه شعر أحدهم مرات عديدة، حيث يظهر الحيوان لديه بأشكال من الممارسات السلوكية في ظروف وأحوال ومصاحبات كثيرة، يتبين من خلالها بعد التدقيق والتأمل أنها من أصفى المرايا العاكسة عن نفوس الشعراء وأغنى المقاطع الشعرية برؤاهم ومواقفهم .

لقد كان الحيوان أقرب مكونات البيئة إلى نفوس الشعراء وذلك بحكم التقارب في الخطوط العامة التي تسير فيها حياتهم وحياته، فالحيوان على غرار الإنسان يعيش حياة اجتماعية يتناسل فيها ويتزاوج وينجب ويعتني بالصغار، كما أنه يتصارع ويتنافس على الغذاء، ويعتدي ويعتدى عليه، ويحرص كل الحرص على صيانة بقائه والدفاع عنه، هذه هي المفاصل الكبرى التي يلتقي عندها الإنسان والحيوان، ولا ننس أن طبيعة إنسان الصحراء جعلته على مقربة دائمة من الحيوان، حتى صار الحيوان شريكه في البيئة، وأضحت مواردها معيناً مشتركاً بينهما وضماناً للبقاء . ولهذا كله أمسى الحيوان – بحكم التجاور والتشابه – عنصراً صالحاً لحمل هموم الإنسان وشواغله على مستوى الفن،

فأصبح الحيوان أداة شعرية تمارس أدواراً إنسانية، وتجسد في صورة حركية مشاعر الإنسان ورؤاه في الكون والوجود . و ﺑﻬذا غدت معاني الشعراء الذهنية تبرز في صـورة هيئـة أو حركة، وصارت حالاﺗﻬم النفسية ترسم في لوحة أو مشهد، وذلك بفضل قدرة الـشعراء على استثمار معطيات الطبيعة لعرض أفكارهم في قوالب مختلفة يضطلع الثور الوحـشي بحملها مرة، ومرة تتشكل في شخصية الحمار الوحشي، ومرة يتولى الظليم وأنثاه تمثيلها في مشهد نابض حي، وقد نجد تلك الأفكار محلقة مع الطير في جو السماء وهو يصطرع مع طائر ضعيف من أجل البقاء . وما يهمنا أن الشاعر الجاهلي قد أعانته موهبته الفنية علـى حقن مشاهد الطبيعة بحقائق الوجود، " ومن الواضح أن الطبيعة لا تكتسب الحياة إلا إذا اصطبغت برؤية الشاعر وحالته النفسية، فقد يرى أحدنا المطر حبات لؤلؤ منثور، بينمـا يراه الآخر دموعاً على صفحة الكون، وذلك الاختلاف مرده إلى رؤية الإنسان الفنـان ومزاجه " [1]. فالشعور المسيطر على الشاعر لحظة الإنتاج هو الأداة الموجهة في اصـطفاء المشاهد واللوحات، وهو الريشة الفاعلة في الرسم والتلوين بما يتناغم مع نفسية الشاعر في تشكيلات شعرية يقوم الحيوان بتمثيلها حركياً . و ﺑﻬذا يغدو الشعر معبراً إلى نفسية الشاعر وجسراً يفضي إلى عالمه الداخلي، ويكون الحيوان الذي انتقاه الشاعر راحلة نتجول على ظهرها فنتعرف على ما تنطوي عليه ذات الشاعر من السعادة والحبور، أو ما تكنه ضلوعه من الحسرة والأسى، أو ما تضم جوانحه من مشاعر الحيرة والقلق والتوجس، كل ذلـك

---

(١) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم (بيروت : دار النجاح، د.ط، ١٩٧٣م) ، ص ٦٢ .

يتبدى لنا جلياً عبر متابعة سلوك الحيوان في النص، وتأمل نفسيته، ومعرفة كيفية تعامله مع الأزمات والمفاجآت، وأي الطرق يسلك حين تتعدد الخيارات، لأنه " محال أن يستغرق الشاعر الصادق في غنائه، وهو على حالة من الإحساس، ثم لا يكون لهذه الحالة أثر ظاهر في اختيار لفظه وفي تركيب كلامه، وفي استخدام خصائص لغته للتعبير، مريداً أو غير مريد، عن خفي ما يدور في إحساسه المستوفز ساعة الغناء " [1] .

إن قارئ الشعر القديم يجب عليه أن يدرك أهمية مشاهد السلوك الحيواني في قصائد الشعراء، وأن لا تزل به القدم فيذهب إلى إهمالها لكونها - حسب وهمه - مكررة عند كل شاعر بلا تجديد، أو أنها لوحات قاحلة لا خصب فيها ولا نماء، لأن هذا الوهم ينطوي على تهمة للشعراء أنفسهم بأنهم ينشدون بلا معنى، ويضنون قرائحهم بالنحت والتلوين بلا قيمة، وهذا الوهم لا يستقيم مع أصالة الشعر ووعي الشعراء . ويبدو أن الضيق بمثل هذه اللوحات كان أمراً ظاهراً عند بعض القدماء قبل أن يضيق به المحدثون، فقد رأينا الناقد ابن طباطبا يتصدى مدافعاً عن الشعراء وشعرهم، مشيراً إلى أن ما يبدو في شعرهم فاقد القيمة ناضب المعنى إنما مرده إلى القارئ لا إلى المنشئ، لأنه لم يحسن الفحص والتنقير، ولو فعل لتبين له خلاف ظنه بما يتكشف له من الحقائق ودفين المعاني، يقول : " فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول، أو حكاية تستغربها،

---

[1] محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، ص ٢٢٣ . وينظر له : رسالة في الطريق إلى ثقافتنا "مقدمة كتابه المتنبي" (القاهرة : مطبعة المدني، د.ط، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م) ، ص ١٥ . وينظر : محمد علي ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ (عمان : وزارة الثقافة، د.ط، ٢٠٠٣م) ، ص ٢٢٢ .

فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثر ا عرفت فضل القـوم ا، وعلمت أنم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته " [١] .

ولا بأس أن أسوق لك مثالاً يقف بك على مدى العمق الذي تبلغه معاني الـشعراء وتشبيها م لتعلم صدق قول ابن طباطبا فيهم بأنم (أرق طبعاً من أن يلفظوا بكـلام لا معنى تحته) فقد جاء في كتب الأدب أن الشاعر ذا الرمة دخل على الخليفة عبد الملك بن مروان مادحاً فاستهل الإنشاد بقوله :

ما بالُ عينِك منها الماءُ ينسكب كأنـه من كُلـىً مفريةٍ سـرب

وكانت عين عبد الملك تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه فنهره وأمر بإخراجه [٢]. وقد انـال النقاد من بعد عبد الملك راوا م على ذي الرمة وبيته حتى شم وتناثر فعـابوه بقـبح التشبيه وعدم التأدب مع الخليفة، وهذا حكم طبيعي لمن اكتفى بتأمل النص من الخـارج دون أن ينفذ إلى دهاليزه ومضايقه . وإذا شئنا فهم النص كما أراد له صاحبه فلا بـد أن نربطه بسياق حياة الشاعر ونتدلى بحبال موثقة حتى نضع أقدامنا على قرار نفسه الغـائر، وعندها قد ندرك سر اختياره ـ بوعي أو بغير وعي ـ هذه الصورة ليستفتح ا نـشيده في حضرة الخليفة . تحدثنا كتب الأدب أن ذا الرمة قضى حياته في الصحراء، وكان عاشقاً لها مفتوناً ا . ومعلوم أن الماء لساكن الصحراء هو مقوم البقاء وصائن الوجـود، فقـد يكون ذو الرمة قد أرمضه الظمأ مرة وأيبسه الجفاف، فلما وصل إلى قرابه ليروي عطشه

---

[١] عيار الشعر . ص ١٦ .

[٢] ينظر الخبر عند ابن رشيق، العمدة، ص ٣٥٦ .

وجد الماء قد تسرب منه لضعف استمساك مسافطه، ولا شك أن لهذا المشهد أثراً بالغاً كطعنة الخنجر يجده في نفسه ساكن البادية مع لهيب الجو وضعف الموارد . ومن هنا فإن للكلى المفرية في خلفية ذي الرمة موضع لا يعفيه الزمن ولا يختفي من صفحة الذاكرة، وهي صورة لا تستدعى للتوظيف الشعري بمعناها السطحي الساذج، بل بما يحفها في نفس صاحبها من معاني الخيبة والتحسر والتلهف على الإمساك بسراب خادع، لا بد من استحضار هذه المعاني عند قراءة النص حتى ندرك أن الشاعر إنما قدم على الخليفة شاكياً يبثه معاناته ويلتمس عنده الغوث بعد أن نضب ماء حياته في جوف الصحراء، فمرأى العين الدامعة استدعى لديه صورة الكلى المفرية التي أذاقته أشد الظمأ حتى كاد بسببها يهلك، فهو يجتمع والخليفة في المعاناة من ماء يتقطر ويريد في الوقت ذاته أن يطلع الخليفة إيحاء بأنه يدرك معاناته من تقطر الدمع، لينتقل مع الخليفة إلى جوف الصحراء عبر علاقة التشبيه فيقف على معاناة ذي الرمة من تسرب ماء المزادة . إذن فالشاعر لا يتهجم على الخليفة بهذا الخطاب، ولا يعني به دلالته الظاهرة، ولو أراد ذلك لما استرسل في وصف قربة مائه البالية بعد بيت المطلع، تلك القربة التي حفرت في نفسه جرحاً عميقاً :

وفراءَ غرفيةٍ أثأى خوارزها   مشلشِلٌ ضيعته بينها الكُتب [1]

ومن هنا يجب علينا عدم الوقوف القاصر الضعيف عند مجرد التشابه الحسي بين طرفي التشبيه، بل لا بد من وصله بنفسية الشاعر وعقله الباطن، وعندها تتجلى لنا صورة مختلفة

---

[1] انطلقنا في هذا التفسير من البوابة التي افتتحها عز الدين إسماعيل واستعنا ببعض ما جاء فيها . ينظر : التفسير النفسي للأدب، ص ص ٨٤ ـ ٨٦ .

غنية بالتكثيف الرمزي والشعوري، إذ إن التشبيه في حقيقته هو " ربط قوي بين حـالتين متلازمتين في الشعور، إن التشبيه صورة بيانية تنسجها الأعماق ويصوغها الـدافع إليهـا والرغبة التي لا يفصح عن هويتها جهرة " [1] .

لقد تمكن بعض قدامي النقاد من استجلاء حقيقة الرمز الكائن في بعض النـصوص، أو قل إنهم أدركوا أن ما يفصح به الشاعر قد لا يعني به المعنى القريب الظاهر، بل يريد به معنى آخر يختفي وراء ما صرح به. وربما كان من أقدم الإشارات النقدية التي تـستجلي رمزية النص ما روي عن الأصمعي في قوله : " كان امرؤ القيس ينوح على أبيه حيـث يقول :

رب رامٍ من بني ثُعلٍ　　مخرج زنديهِ من ستره

أما علم أن الصائد أشد ختلا من أن يظهر شيئاً منه ؟ " [2]. فالأصمعي أدرك بفطنتـه أن هذا الرامي الذي صرح به امرؤ القيس ما هو في الحقيقة إلا الدهر الذي يقتنص الأحياء .

ومن تلك الإشارات أيضاً ما روي عن أبي الندى حول أبيات عمرو بن قميئة في سفره مع امرئ القيس :

قد سألتني بنت عمروٍ عن الأرض　التي تنكـر أعلامها
لما رأت ساتيدما استعبرت　للهِ در اليـوم مـن لامها
تذكـرت أرضاً بها أهلُها　أخوالهـا فيـها وأعمامها

---

[1] سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٣٨٦ . وينظر : محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٤ .
[2] المرزباني، الموشح، ص ٢٣ .

قال : " سبب بكائها أنها لما فارقت بلاد قومها ووقعت إلى بلاد الروم ندمت على ذلك، وإنما أراد عمرو بن قميئة بهذه الأبيات نفسه لا بنته فكنى عن نفسه بها " [1] .

أما سلوك الحيوان في قصائد الشعراء فهو أثرى المقاطع وأكثرها تضمناً للمعاني الخفية، وربما كان الجاحظ أول من تنبه لهذا الأمر في سياق حديثه عن الكلاب حين تعرض لصراعها مع البقر الوحشي وكذا الثور في نصوص الشعر فقال : " ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة ... ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم " [2]. وهذه المقولة رغم قدمها إلا أنها واقعة في حاق الدراسات النقدية الحديثة، لما فيها من التنبه للعنصر الرمزي في النص الشعري وتوجيه العناية لتأويله واصطياد شفرته . وهذه الممارسة التأويلية التي تتتبع سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي تفضي إلى عالم رحب غني بالحقائق، يعيد قراءة النصوص وفق مفهوم الرمز متجاوزاً دلالتها المباشرة، وهو ما يرتكز عليه عملنا في هذا الباب .

ونود التنبيه إلى أن هذه النتيجة التي تقتل فيها البقرة الوحشية أو تقتل – حسب ما قرر الجاحظ – ليس لشقها الثاني وهو قتل الكلاب البقرة سند من نصوص الشعر

---

[1] لويس شيخو، شعراء النصرانية قبل الإسلام (بيروت : دار الآفاق، ط٤، ١٩٩١م) ، ص ٢٩٥ . والأبيات في ديوان عمرو بن قميئة، ص ص ١٨١ ـ ١٨٤ .

[2] الحيوان، ٢٠/٢ .

الجاهلي حسب ما بين أيدينا من الدواوين والمجاميع، وكذلك حديث الجاحظ عن الثور بصيغة التقليل (ربما) إشارة إلى قلة قتله الكلاب، وأن الغالب سلامتها وخروجها ظافرة بإعطاب الثور، هذه النتيجة كذلك لا يقوم عليها دليل بعد غربلة الشعر الجاهلي كله، إذ المطرد في نصوص الجاهليين أن الثور دائماً منتصر غالب، والكلاب مهزومة مقتولة، باستثناء نص واحد لا ينقض هذا الاطراد، لأن الثور فيه يموت بسهم القانص بعد أن قتل بعض الكلاب وفر باقيها منهزماً [1]. وقد ذهب بعض الباحثين إلى التسليم بمقولة الجاحظ وجعلها حكماً مستقيماً على الشعر الجاهلي كله [2]. في حين أنكر البعض كلامه عن قتل الكلاب البقرة الوحشية، لكنه جعل للكلاب دوراً في قصائد الرثاء يتمثل في تعطيل هرب الثور حتى يدركه القانص فيرشقه بسهم [3]، وليس لهذا شاهد فيما نعلم سوى الموضع المشار إليه آنفاً إن كان يصلح أن يقوم عليه دليلاً لأنه لا يتطابق مع هذا القول، إذ الكلاب فيه مقتولة بروقي الثور . وربما التبست على البعض صورة الثور بصورة الوعل في قصائد الجاهليين والهذليين خاصة، حيث إن الوعل عندهم يقتل بسهم القانص [4]، فربما كان هذا متكأً لصاحب الرأي الأخير لإثبات أن الثور يموت بنبل الصائد، في حين أن

---

(١) ينظر : السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ص ٢٦ ـ ٣٢ لأبي ذؤيب الهذلي .

(٢) ينظر : سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٢٧٨ .

(٣) ينظر : وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية (بيروت : مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٢هـ ـ/١٩٨٢م) ، ص ١٢٣ .

(٤) ينظر : السكري، شرح أشعار الهذلين، ص ص ٢٤٦ ـ ٢٥٠ لصخر الغي، و ص ص ٤٣٩ ـ ٤٤٢ لمالك بن خالد الخناعي، و ص ص ١١٢٤ ـ ١١٢٧ لساعدة بن جؤية .

المقتول حقيقة وعل لا ثور، هذا إلى جانب أن المشهد كاملاً يختفي منه حضور الكلاب، فلا ندري كيف وقع اللبس مع هذا !!

* * *

(٣)

إن وصف سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي مفصل رئيس من مفاصل قصائده الطوال، وركيزة أساسية من ركائزها المعتمدة، فالشاعر لا يهمل غالباً التعريج عليه، حتى ربما صح القول بأن عناية الشعراء به تفوق في كثير من الأحيان عنايتهم بوصف رواحلهم ونحت تماثيلها التي بالغ بعضهم في تشييدها وزخرفتها، على أن هذه العناية لا تظهر عبر التتبع الإحصائي لعدد مواضع ورود الناقة ثم مقارنتها بعدد مرات ورود الحديث عن سلوك الحيوان، لأن هذه الطريقة البحثية سترجح بكفة الناقة قطعاً . لكن هذا التفوق الكمي لا يعني تفوقها على الحيوان البري من حيث القدرة على التعبير والترميز والتكثيف الدلالي . وحسبك أن دور الناقة في بنية القصيدة مقتصر في كثير من الأحيان على كونها جسراً يعبر منه الشاعر نحو الحديث عن سلوك الحيوان ووصف مشاهده . ولا يذهب بك الوهم إلى أن ذلك الوصف ما هو سوى تشبيه استطرد فيه الشاعر لبيان قوة الناقة وسرعتها وجلدها، فمثل هذا التصور يجعل تلك المشاهد الواسعة الممتدة في أرض شعرنا القديم قِطَعاً قاحلة جرداء لا ماء فيها ولا زرع، يكلف الشاعر نفسه، رغم جدبها، اجتيازها مرات عديدة في قصائده، من غير غاية ولا هدف سوى تشبيه الناقة بذلك

الحيوان الذي استطرد في وصفه، " ولست أظن أن أحداً يجادل في أن هذا المزعم باطل محض، فليس الغرض من هذا التشبيه - الذي امتد وطال واتسع حتى غدا حكاية كاملة مستقلة بذا ا - توضيح المشبه، ولكنه غرض في حد ذاته يقصد إليه الشعراء قصداً ... " [1]. هذا ما نعتقده ونؤمن به، لأن من نعت سلوك الحيوان في مشاهد الرحلة لم يكن ليكلف نفسه ذلك العناء والعصف الذهني لأنه - حسب ما يظن البعض - نسي نفسه فاستطرد في الوصف، أو لأنه يريد إثبات قوة راحلته وشد ا، بل الحقيقة أن الشاعر كان ينجذب إلى تلك المشاهد ليقيم معها حركة تبادلية تقوم على الأخذ والعطاء، فهو يستمد منها أدوات للتعبير الشعري، ويمدها بالحياة والمعاني والمشاعر، فليست تلك اللوحات مقفرة أو غبراء، كما أنا ليست طرفاً في عملية تشبيهية طويلة، بل هي معنية لذا ا، وذات تمركز محوري في بنية النص الشعري، فلا يصح مع هذا القول بأن " وصف الصيد والطرد في العصر الجاهلي لم يكن هدفاً في حد ذاته، وإنما كان الشاعر يلجأ إليه استطراداً " [2] .

وإذا كانت لوحة الحيوان البري في النص ركيزة أساسية فهل ما تضمه أُطُرها من مشاهد ومناظر وأحداث مستمدة من عالم الواقع ؟ أم أنا خيالات تصورها الشاعر فرسم لها لوحات علقها على جدران شعره ؟

---

(١) وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٩٧ . وينظر : النويهي، الشعر الجاهلي، ص ٣٤٥ .

(٢) عباس مصطفى الصالحي، الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نااية القرن الثاني الهجري (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م) ، ص ٢٠٠ .

في الحقيقة لم يعالج الدارسون هذه القضية معالجة مباشرة، بل جاءت معظم آرائهم في بدء حديثهم أو ثناياه عن لوحة من اللوحات، ولم يختر أحد منهم الدخول إلى حقيقـة سلوك الحيوان في النص عبر بوابة التحليل والنظر إن كان ما يصفه الشاعر منسجماً مـع حياة الحيوان وعاداته، متفقاً مع طبيعته وأنماط عيشه، أم أنه متخيل مصنوع فصله الشاعر بمقص خياله ونسجه بإبرة فنه فاختار له حيواناً ألبسه إياه إلباساً . ولذا فإن جزءاً كبيراً من هذا الخلاف يعود الفصل فيه إلى معرفة حياة الحيوان نفسه ودراسة سلوكه وطباعـه، ثم النظر إن كان ما يصفه الشعراء ممكن الصدور عن هذا الحيوان أم أنه لا يتفق مع طبيعتـه وعاداته . وهذا ما أهمله جل الباحثين في تلك المشاهد، حيث انصب تركيزهم على المعاني المصاحبة للوحة، والحقائق المغروسة في تربتها، فقال بعضهم : " إن الحيوانات التي يكـتظ ا العمل الشعري ويكرر الشاعر ذكرها في إلحاح ملفت للنظر، ليست سوى أدوات فنية رامزة يوظفها الشاعر لحمل تجربته والتعبير عنها ونقلها إلى الآخرين " [1]. ويذهب البعض إلى التأكيد بأن الشاعر " يتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخـر غـير موضوع القصة الأصلي " [2]. ويختار أغلب الباحثين في تلك اللوحات أن يكون سـلوك الحيوان فيها رمزاً يعبر عن رحلة حياة الإنسان الحافلة بمواقـف الـصراع بـين الحيـاة

(١) محمد حسن الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي (الرياض : دار أميـة، ط ١، ١٤١٠هـ ـ / ١٩٨٩م) ، ص ٣١١ .

(٢) نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص ٩٨ .

والموت " [١]. وجميع هذه التأويلات لم تقدم رأياً في السلوك نفسه الذي يمارسه الحيـوان هل هو حقيقي رآه الشاعر بعينه فصوره، أم أنه تخيل تلك الأفعال التي ينسبها للحيـوان دون أن تكون لها حقيقة . على أن ما تشي به تلك الآراء أن ما يصفه الشاعر منجـذب إلى عالم الخيال أكثر من انجذابه إلى عالم الحقيقة، أو أنه قد رأى حقيقة مشهداً للحيوان في حياته لكنه صاغه صياغة تنحرف به عن الحقيقة لتتفق مع ما يريده الشاعر لا مـع مـا ينسجم مع طبيعة الحيوان وسلوكياته . هذا ما يفهم من كون تلك المـشاهد الحيوانيـة أدوات أو وسائل يوظفها الشعراء لبناء النص وحمل الأفكار، لأن الوسيلة أو الأداة ليس لها وجود مستقل من غير مستخدم يوظفها بطريقة تتسق مع أهدافه ورؤاه .

وفي المقابل يميل كثير من الدارسين إلى وصف الشعر الجاهلي بالواقعية، والحكم على منحوتات الشعراء بأنا مستقاة من البيئة منتزعة منها بلا تحوير، وباستطاعة القـارئ أن يربط بين الصورة المرسومة شعرياً وأصلها القائم في الطبيعة بلا مشقة أو حيرة، ما يعني أن الطبيعة كانت معين الشعراء، ومادة حبر أقلامهم [٢]. وربما كان مرد ذلك إلى البساطة التي كانت تسم الحياة عامة في ذلك العصر وعدم التعقد في مظاهرها، إذ كانت معطيات البيئة قادرة على إغناء الشعراء وإخصاب مواهبهم .

---

[١] ينظر : عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص ٣٩٤ . ووهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٢٤١ . ومصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٨١ . و حسين جمعة، قصيدة الرثـاء جـذور وأطوار (دمشق : دار النمير، ط ١، ١٩٩٨م) ، ص ٢٢٥ .

[٢] ينظر : جت عبد الغفور الحديثي، دراسات في الشعر العربي القديم (بغداد : جامعة بغـداد، وزارة التعلـيم العالي، د.ط ،١٩٩٠م) ، ص ١٨ . ونوري القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص ٣١٣ . ويوسـف خليـف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٧٧ . وأحمد الجاسم، عبيد بن الأبرص، ص ص ١٥٩ ـ ١٦٠ .

ويبدو أن التزام الواقعية ومطابقة الصورة الأصل كان أمراً هاماً في حسابات النقـد القديم، فقد كانوا يعيبون الشاعر حين يمرق وصفه عن جادة الواقـع أو ينـافر طبيعـة الموصوف، فقد انتقص الأصمعي بيت أبي ذؤيب الهذلي في نعت شـرب قطيـع الحمـر الوحشية :

فشـربن ثم سمعـن حِسّاً دونه   شرف الحجابِ وريب قَرعٍ يقرع

فقال : " هذا يعاب من نعت الحمار، ينبغي ألا يصف له إلا شرباً قليلاً، ولكن هذا لم ير حماراً قط، إنما كان بين جبال " [(١)]. فهذا القول يعني ضرورة التزام الحقيقة في الوصـف، وعدم الخروج بالموصوف عن طبيعته، أو نسبة صفات إليه لا تنسجم معه . وهذا ما أكد عليه المرزوقي في سياق إرسائه نظرية عمود الشعر حين عد من أسـسها : الإصـابة في الوصف " [(٢)].

ومن يتتبع سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي يلمس دقة الشعراء في وصف الحيوان وإحكام نعوتهم للموصوف في إتقان وإحاطة، فالقارئ لا يجد عسراً في وصل السلوكيات المذكورة في النص بالحيوان المنعوت، فلا تنافر ولا تباين، لأن الشاعر لم يخلع على الحيوان ما لا يصدر عنه حقيقة، ولم ينسب إليه طباعاً لا يمكن صدورها عنه، بل كان يرسـم في لوحته مشهداً حيوانياً يراه أو قد رآه قديماً فاختزنه في ذاكرته، ثم أخذ يسترجع الـصورة كما رآها فيثبتها على اللوحة بالخطوط والألوان . وننبه إلى أن التباين في المشهد الواحـد

---

(١) السكري، شرح أشعار الهذلين، ص ص ٢٠ ـ ٢١ .

(٢) مقدمة شرح ديوان الحماسة، ص ٩ .

ـ كمشهد الحمار الوحشي مثلاً ـ عند عدد من الشعراء، وكذا عند الشاعر الواحد في مواضع من شعره لا يرجع إلى تدخل المنشئ في أحداث اللوحة ومشاهدها بإضافة ما ليس له وجود أصلاً، أو خلق أفعال وسلوكيات لم تقع في المشهد الأصلي، وإنما مرد ذلك التفاوت إلى التباين بين الشعراء في انتقاء المشهد الموصوف حسب نفسية الشاعر أولاً، ثم غناء أو فقر المشهد بالأحداث والمواقف القادرة على احتواء رؤية الشاعر وتجسيد أحاسيسه ووساوس نفسه في صورة حركية . وما نعتقده يقيناً أن الشعراء مروا بمشاهد كثيرة للحيوان اختزنتها الذاكرة فغدت حافلة بصور عديدة غنية بالأحداث والمواقف، فإذا ما تحركت نفس الشاعر للإنشاد انتقت نفسه من خزانة الذاكرة ما يتلاءم مع الموضوع الشعري الذي يهيمن على ذاته، وربما كانت عملية الانتقاء هذه فعلاً غير واع يتولى العقل الباطن أمره، لكن المهم أن المشهد المنتقى يتوافق مع نفسية الشاعر لحظة القول من حيث شخوصه وطبيعة أحداثه وطابعه العام وجوه الداخلي وما يسيطر عليه من الحزن أو الحبور، والسخط أو الرضى، والخوف أو الأمن، والقلق أو السكينة، أو غير ذلك من المشاعر التي يلمس الشاعر فيها انسجاماً مع موقفه ساعة الإنشاد . وقد يجنح الشاعر بعد أن ينتقي المشهد المناسب إلى فعل لا ينقض واقعية النقل والتصوير، وإنما يسهم في تجسيد الحقائق والرؤى التي يروم الشاعر غرسها في بنية نصه، وذلك بالتركيز على بعض النقاط والأحداث في شريط المشهد، أو إسقاط بعض المناظر منه مما لا يخدم فكرة الشاعر أو يتناقض مع مراده وشاغل نفسه . فتجد بعضهم يقرب شعلة شعره من لحظة الحبور

والرضى في النص، في حين يركز آخرون على لحظات التوتر والريبة، ويختار البعض إبراز مواقف الصدام والصراع، ويعتني آخرون بنتائج هذه المواقف فيقربون الصورة من مشاعر النصر أو الهزيمة عند طرفي الـ اع، وقد يسقط البعض موقف الصدام كاملاً فلا يشير إليـه مطلقاً، ورغم كل ذلك تظل الواقعية في النص قائمة تصبغ الأحداث والشخوص والمواقف وسائر أنماط السلوك، فالتباين في التصوير لا يتعلق بتدخل الشاعر في صناعة الأحداث أو ابتداعها، بل بما توجهه إليه نفسه من رصيد المشاهد الحقيقية المختزنة في صندوق الذاكرة، وبما يقوم به الشاعر من التركيز على بعض اللحظات والمواقف، أو المرور السريع ـا، أو إهمال ذكرها .

وقد حفلت نصوص سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي بكثير من الملامح والإشارات الدالة على واقعية أوصاف الشعراء وصدقها وأنا ليست منسوجة من خيوط الخيال، ومن ذلك أنك لا تجد لوحة في الغالب إلا مضمنة بأسماء المواضع ووصـف طبيعـة أرضـها والتصريح بأنواع نبتها، وإذا كان في اللوحة قانص فإن الشاعر يصرح باسمه واسم قبيلته، وإذا كانت معه كلاب الطرد فإنه يشير إليها ذاكراً عددها وأسماءها، وإلى جانب هذا كله فإنك تجد فيضاً من المعلومات الدقيقة المتعلقة بسلوك الحيوان وطباعه، وهـي جوانـب يؤكدها علم سلوك الحيوان وتؤكدها الدراسات الحديثة ـ كما مر بنا في الباب الأول ـ فلو لم تكن تلك المشاهد واقعية لما جاءت تلك اللوحات والمشاهد مطابقـة في رسمهـا

وتلوينها طبيعة الحيوان كما يقررها العلماء، ما يؤكد أن الشعراء كانوا يصورون واقعـاً حياً قائماً، لا غائباً متخيلاً .

ونلفت النظر إلا أن واقعية المشهد لا تعني خلوه من الترميز والتكثيف الدلالي، بمعنى أن المشهد الموصوف بصورته الواقعية يمكن أن يكون حاوياً لمعانٍ وحقائق كبرى تتوارى تحت معناه القريب الظاهر دون أن يكون هذا الاحتواء ناقضاً لواقعيته أو صدق تصويره، وهذا يعني أن مشاهد الطبيعة وشخوصها المتحركة خاصة تتسع لتضمينها بالمعاني الإنسانية وجعلها معبرة عن شواغل الإنسان وهمومه وقضاياه . وهذا الرأي الذي يقرن بين الواقعية والرمزية هو ما نرجح أن يكون الحكم الأوفق على تلك المشاهد الحيوانية، مـنطلقين في ذلك من نظرة تأويلية تفسر العمل الإبداعي من زاويتي المعنى والمغزى، فـ " المعنى هو ما يتمثل بواسطة النص ويقصده المؤلف باستخدام علامات مميزة ومتعاقبة، أما المغزى فـأمر يرجع إلى العلاقة بين المعنى والتصور أو الموقف أو ما يمكن أن يتخيل " [(١)]. هـذه هـي النظرة المثالية في فحص ومعالجة لوحات سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، فمعانيها واقعية مشتقة من البيئة، ولها في الوقت ذاته مدلولات رمزية قارة في قاع المشهد، ومحتجبـة في ذوات الشخوص وكيفية تعاملها مع الأحداث والمفاجآت . أما الاقتصار على تفسير تلك اللوحات بأنا رمزية فقط، فذلك يجعل الشعراء مبتورين عن بيئتهم، يعيشون عالماً آخـر

[(١)] عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير (بيروت : مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦م) ، ص ١١٩ . وينظر : وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد (الكويت : سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٠٧، شوال ١٤١٦ هـ / مارس ١٩٩٦م) ، ص ٣٠٦ . وعبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص ٤٢٥ .

غير عالمهم الواقعي، كما لا تجعل هذه الرؤية لأوصاف الشعراء وتصاويرهم أي وجود أو تحقق، ما يجعلهم شداة فقط لا ينتمون لبيئتهم ولا يمثلـون موجودا ـا ولا يعكـسون مشاهدها، وهذا يناقض طبيعة الشعر، ويباين الأساس الذي ينطلق منه الشاعر عادة، وهو أن الطبيعة هي الأم التي تحتضن الشاعر وتغذيه وتربيه في كنفها، وهو ابنها البـار الـذي يعزف على أوتارها ويتغنى بجمالها، لذا كان هذا التفسير منطوياً على مخالفة لطبيعة العملية الشعرية . أما الاكتفاء بالنظرة الواقعية في تأويل لوحات الحيوان فإنه مسلك أضـر مـن سابقه وأكثر منه جناية على الشعر والشعراء، لأنه يجعل تلك اللوحات كالدمى الهزيلـة الميتة لا روح فيها ولا تجدد ولا حياة، يتناقلها الشعراء بينهم بلا معنى أو هدف يرام مـن وراء ذلك التصوير سوى ملء فراغ النص وإطالته بمقاطع تتكرر بلا ملل أو سأم، وعلـى هذا الفهم يمسي الشاعر كآلة تسجيل تعيد إنتاج ما اختزنته بنصه وحذافيره بغض النظـر عما إذا كانت هذه اللوحة أو تلك تتسق مع حاله ونفسيته وموضوع قصيدته أم لا . وفي هذا ا ام للشعراء بعدم الوعي أو القدرة على التمييز بين المشاهد ثم اصطفاء أوفقها بالمقام وأقدرها على حمل الرؤى وتجسيد حقائق الوجود . والشعراء ـ وفق هذا التصور ـ بدو بسطاء سذج لا يرقى فكرهم إلى الإحاطة بقضايا الكون أو إدراك تعقد العالم وهـم " في تلك الحياة الساذجة لم يستطيعوا أن ينظروا إلى هذا الوجود نظرة جامعة شاملة عميقـة، تستطيع أن تربط بين مظاهره، وأن تلمح العلاقات والمشا ات البعيدة، ولم يستطع الفكر الجاهلي أن يتعمق أسرار الطبيعة الخفية، وأن يحلم الأحلام الـتي تكـون صـدى لهـذه

الأسرار ... " [١]. وفي هذا القول تزدحم أقدام الباطل والبهتان ولا تجد في أرضه لقدم الحق موطئاً، ولا ينبعث هذا الحكم الجائر إلا من ضعف في قراءة الشعر، وعجز عن إدراك مقاصد الشعراء، ولو أحسنا القراءة والتأمل لبدا لنا الشعراء بعقول وافرة الحظ من العمق والتحليل، مزدحمة بقضايا الإنسان وحقائق الوجود الكبرى، ولتبين لنا أنهم ذوو نفوس مرهفة تحس وتتعاطف وتخلع المعاني الوجدانية على حيوان الطبيعة وطيرها، ولتجلت لنا أفئدتهم خفاقة بالأسئلة الكبرى حول البقاء والفناء والمصير . وحينئذ " سنرى الجاهلي شاعراً ذا رؤيا للعالم يبحث عن تجسيد لها ضمن معطيات الوجود المتوفرة له، وضمن معطيات اللغة وقواعد الضبط اللغوية والشكلية التي تحكم تعبيره ... من هذا المنظور الجديد تبدو القصيدة في الشعر الجاهلي عظيمة الغنى والتنوع والثراء، لكنها تبدو أيضاً عظيمة القدرة على الدلالة " [٢] .

وعلى هذا فإن الجمع في النظر إلى لوحات سلوك الحيوان بين النظرة الواقعية التي تؤمن بصدق الوصف وصدوره من الواقع، وبين النظرة الرمزية التأويلية الهادفة إلى استجلاء نفسية المبدع ورؤيته الكونية والوجودية - هو خير مسلك ينزع الحجب عن ثراء النصوص وعمقها، كما يتيح للقارئ آفاقاً رحبة للتحليق في أجواء النص سعياً لاصطياد رموزه وإشاراته . وقد فرغنا في الباب الأول من هذه الرسالة من النظرة الواقعية

---

(١) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي (القاهرة : نهضة مصر، د.ط، د.ت) ، ص ١٥٥ . وينظر : شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ١٥٤ .

(٢) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، " نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي " (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٦م) ، ص ٣٢٨ . وينظر : مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ص ٤٩ - ٥٠.

في سلوك الحيوان، وبقيت لنا النظرة الرمزية التأويلية التي تركز على إثارة الدفائن في تلك السلوكيات لاستخراج لآلئها المغمورة في القاع، ثم محاولة سلكها في عقد واحد يجلي التحام موضوعات القصيدة وانسجامها مع نفسية الشاعر وشاغله الرئيس . وهو ما سنتولى عمله في محيط هذا الباب .

* * *

(٤)

نود في ختام هذا الفصل أن نقف وقفة يسيرة عند بعض الدراسات التي أخضعت الحيوان البري في الشعر الجاهلي إلى التفسير الميثولوجي، وسعت حثيثة إلى ربطه بالمعتقد فجعلته رمزاً دينياً يشير إلى الآلهة . وأكثر رمز دارت حوله سواني الباحثين هو الثور الوحشي الذي ارتبط لديهم بالقمر " بوصفه المؤثر على التغيرات الدورية المناخية الخاصة بالرطوبة والماء، لذا كان الثور رمزاً للقمر وتجسيداً لقوى الخصوبة الذكرية الممثلة في الماء ..." [(١)] . ويعيد هؤلاء الباحثون أصول هذه الأسطورة القديمة إلى المعتقدات الدينية الممتدة من الهند إلى البحر الأبيض، والمنتشرة لدى الساميين والهنود والصينيين والآرايين [(٢)]. إذن فجذور هذه الأسطورة لا تعود إلى جزيرة العرب، ما يعنى أن سكانا لا يرتبطون ا

---

(١) حسنة عبد السميع، أحلام الخيال الفني "مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة" (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م) ، ص ٢٥١ .

(٢) ينظر : المصدر السابق، ص ٢٥١ . وتنظر : ص ص ٢٥٢ ـ ٢٥٤ . وينظر : أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ص ص ١٥٣ ـ ١٥٩ . وثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي (القاهرة : مكتبة الشباب، د.ط، ١٩٨٦م) ، ص ص ٢٢٩ ـ ٢٣٢ .

تاريخياً ولا دينياً أو معتقدياً، ورغم ذلك تعسف البعض لإثبات إيمان العرب بهذه الأسطورة فلجؤوا إلى الأشعار يستنطقونها، فلما عثروا على أبيات تشبه الثور الأبيض في ظلمة الليل بكوكب مضيء تشبثوا بها جازمين من غير سند بأن هذا الكوكب الذي لم يحدد هو القمر الذي يتصل به الثور أسطورياً :

ـ كالكوكبِ الدّريءِ يشرق متنه خرِصاً خميصاً صلبه يتأود [١]
ـ وانقض كالدّريءِ يتبعه نقْع يثور تخاله طُنبا [٢]
ـ فبات في حِقْفِ أرطاةٍ يلوذُ بها كأنه في ذَراها كوكب يقِد [٣]

وإلى جانب تحديد هذا الكوكب من غير دليل فإن هذه الصورة في غاية البساطة والبعد عن التعقيد، فهي صورة قريبة منتزعة من البيئة وتعود إليها، وليس لها ارتباط بشيء خارج النص، لأن بياض الثور في سواد الليل يكون واضحاً للعين مميزاً، وشبيه هذا المنظر قريب من ذهن الشاعر وعينه وهو هذه الكواكب والنجوم إلى تبرق متلألئة في صفحة السماء، فالتشبيه نابع من البيئة لا يصح السفر به إلى خارج الجزيرة لربطه بحضارات ومعتقدات لا تتصل بثقافة العرب.

ومن يتتبع المنحى الأسطوري في تطبيقات المتشيعين له يجده واهياً ضعيفاً لا يقدم تفسيراً منطقياً أو مقبولاً لنصوص الجاهلين، وهو مليء بالتعسف والتكلف والارتكاز على قواعد مزعومة وأسس معوجة تميل بمن يعتمد عليها . وأظهر ملامح الضعف والاختلال

---

(١) لعبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ٤٤ .

(٢) لأوس بن حجر، ديوانه، ص ٣ .

(٣) لبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ٩٧ . وينظر في هذا المعنى : المثقب العبدي، ديوانه، ص ٤٩ . والأعشى، ديوانه، ص ٣٩٩ .

في تفسيرات الأسطوريين اعتمادها على مزاعم وظنون افترضها أصحا ا ثم جعلوها حقائق راسخة أولوا الحيوان البري من خلالها ـ ونخص الثور والحمار والظليم ـ بأنه رمز ديني، إذ يتكرر عندهم جميعاً بلا استثناء، وفي مواضع عديدة، أن أصول هذه الأسـاطير الـتي يفسرون الشعر من خلالها ضائعة مفقودة، فـ " الشعر الجاهلي قد ضاع منـه التـراث الديني الجاهلي كله تقريباً لتقادم عهده وبعد أمده " [١]، " وصور ثور الوحش هذه يمكن أن ترتد إلى ذلك التراث الديني الجاهلي الذي انطمست معالمه وانمحت آثاره " [٢]. وتتردد هذه النبرة عند كافة من راموا تفسير الثور تفسيراً أسطورياً " [٣]، ما يعنى أن جهـودهم تلك لا تتفق مع طبيعة المنهج العلمي الذي يرفض رفضاً تاماً بناء الحقائق على الافتراضات والغيبيات، فجميع هؤلاء يقرون بفقد الجذور الأسطورية التي تؤكد ألوهية الثور، ومـع ذلك بنوا دراسا م على افتراض وجودها مع اعترافهم بأن الشذرات المهلهلة التي يعتمدون عليها " لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها الذي لن يسفر عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريات إذا قُدر لذلك أن يحدث في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربيـة طولاً وعرضاً " !! [٤]. وعلى هذا فإن تأويلا م هذه ليس لها سند علمي ولا تاريخي حتى

---

(١) أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ص ١٥١ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٣ .

(٣) ينظر : إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضـوعية (القـاهرة : مكتبـة الـشباب، د.ط، ١٩٩٥م)، ص ٢٠٧ . وثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، ص ص ٢٢٩ و ٢٣٢ . و جت الحديثي، دراسات في الشعر العربي القديم، ص ٢٠ .

(٤) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (بيروت: دار الأندلس، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م) ، ص ص ١٣١ و ١٤٤ .

هذه اللحظة، وفي تعليقهم صحتها بنتائج الحفريات الأثرية تعلق بحبل واهٍ لا ينقذ غريقاً ولا يشد مستمسكاً .

وليس حال الحمار الوحشي عند هؤلاء بأحسن حالاً من الثور الوحشي، فإذا كانوا قد عثروا على إشارات دينية وأسطورية بائدة لا يعتمد عليها في المنهج العلمي فيما يخص الثور الوحشي فإنهم لم يعثروا على شيء يتمسك به لإثبات أسطورية الحمار الوحشي فاكتفوا بالقول : " وحمار الوحش الذي شبه الشعراء الجاهليون أنوقهم به ... يمكن أن يكون له مثيل في السماء " !! [1]. إن العجب لا ينقضي من مثل هذا المنهج الذي يلح على الشعر إلحاحاً حتى تكون شخوص البيئة البسيطة رموزاً دينية موغلة في القدم والتعقد من غير اعتماد على نص مدون أو سير على أرض علمية رصينة .

والأمر نفسه يقال في لوحة الظليم التي برروا أسطوريتها من بوابتهم الواسعة بوابة ضياع الدلائل والجذور لهذه الرموز الأسطورية في زعمهم، فقالوا : " أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضاً، وكذلك الشعر " !! [2]. بهذا المنطق الواهن الهزيل عالج الأسطوريون الحيوان في شعرنا الجاهلي فلم يفلحوا في التفسير، ولم يوفقوا في الإقناع، ولم يضيفوا إلى الشعر شيئاً ذا قيمة، بل أقحموا عليه ما لا يتفق وطبيعة منشئيه، وحملوه بمعتقدات وديانات لا تتصل بسكان الجزيرة، محاولين بالإكراه والتعسف أن يغرسوا فيه

---

(١) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث (عمان : مكتبة الأقصى، ط٢، ١٩٨٢م) ، ص ١٤٧ . وينظر : علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٣٨ .

(٢) على البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٤٥ .

بذوراً حضارية وتعبدية تنتمي لأمم اليونان والرومان وشعوب بلاد الشام وما بين النهرين. ولا شك أن الجوانب الروحية والغيبية عسيرة الانتزاع والغرس في بيئة غير بيئتها، لأنها متعلقة بهوية الأمة، متشربة في أذهان ونفوس أبنائها، ما يجعل افتراضها في أمة العرب مفتقراً إلى سند علمي أو تاريخي، وليس بين أيدينا من الوثائق سوى الشعر، وهو لا ينطق بهذه المعتقدات، " والجديد بالانتباه أن الرموز الثقافية – ونخص بالذكر الشعرية منها تحديداً – هي آخر ما يمكن استيراده من الثقافات الأخرى، فالرمز أولاً وآخراً جزء من الشخصية الحضارية للأمة، واستيعاب رموز أمة ما من قبل أمة أخرى يعني بالضرورة تمثل ثقافتها بوجه خاص، والأخذ ببناها ورؤيتها الحضارية بوجه عام، وإذا كان ذلك ممكناً ومتحققاً في عصرنا هذا فقد كان بالنسبة إلى العرب في الجاهلية أشبه بالمستحيلات " [1].

إن التفسير الأسطوري قد حكم على الشعر والشعراء أحكاماً يعوزها الدليل، فهو – وفق الأساس الديني الذي ينطلق منه – جعل الشعراء عباداً كالرهبان، منقطعين إلى آلهتهم يدورون حولها، وينشدون فيها ترانيم يتعبدون إليها بها، والواقع أن التاريخ لا يزيح الستار عن طبيعة الحياة الدينية للعرب القدماء، ولا يقدم للأسطوريين أساساً متيناً يمكن الوقوف عليه للحكم على الشعراء، فكل ما نعرفه إشارات يسيرة وشذرات مفرقة غامضة لا نحلُ من ورائها على ما يمكن أن يمثل الجانب الديني لعرب الجاهلية . ولو افترضنا وضوح ذلك فمن أين لنا أن نثبت تمسك الشعراء برموز الدين وقيمه ؟ وكيف نستطيع

---

[1] أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي "رؤية في الشعر الجاهلي" ، (دمشق : دار الفكر، ط١، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م) ، ص ٢٨١ .

تصور طبيعة علاقتهم بالدين من حيث الشدة أو الرخاوة، والتاريخ وكذلك الشعراء لا يقدمان لنا ما يعين على هذا الاستجلاء ؟ وإن تعجب فاعجب من أن بعض الأسطوريين قد صرح بالاعتراف بما ذكرنا هنا دون أن تزمه هذه المعرفة القارة في نفسه عن المضي في تفسيره الأسطوري، يقول : " وأعترف أنني لا أعرف نظرة الشاعر الجاهلي إلى الوحدة التي تربط بين الإنسان والآلهة والكون، فمعرفتنا بالإنسان الجاهلي ضئيلة جداً "!! [(١)].

قد يكون المنهج الأسطوري ظن أنه سيخصب نصوص الشعر الجاهلي ويثريها، لكنه أصابها بالجفاف والجدب، لأنه حصر لوحات الحيوان الرحبة المكتنزة بالمعاني والرؤى في دائرة المعتقدات الدينية، فكأنهم قد حددوا المعنى سلفاً لكل نصوص الشعراء، فالثور والحمار والظليم لا تعني شيئاً غير الدلالة الدينية، ولا تحمل وسماً من نفس الشاعر وأفكاره، " وإذا كنا لا نرى في شعر أهل الجاهلية شيئاً سوى هذه الديانات القديمة، ألا يعني ذلك أننا قد قرأنا هذا الشعر قراءة واحدة لا يحتمل غيرها فحكمنا عليه بالموت، وجعلناه وثيقة دينية قليلة الشأن، فنقلناه من رحاب الفن إلى متحف التاريخ ؟ " [(٢)].

وعلى الضوء الخافت للرؤية الأسطورية لا يمكن للقارئ أن يجد في سلوكيات الحيوان أي أثر لهموم الشاعر أو قضايا الجماعة، فاللوحة التي أضنى الشاعر نفسه في رسمها وتلوينها لا تعني شيئاً آخر سوى التغني بالآلهة، فهي لا تنطوي على فرح الشاعر أو ترحه، ولا تصور سعادته أو شقاءه، ولا تعكس يأسه أو أمله، ولا تمثل عزمه أو عجزه، وهذا

---

(١) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ٢١١ .

(٢) وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ص ٥٨ ـ ٥٩ .

يغدو الشعر مسلوباً من أهم خصائصه وهي تصوير الواقع الفردي والاجتماعي، وعكس المواقف والرؤى من الكون والوجود في أشكال مختلفة يمثلها الإنسان تارة، والحيوان تارة أخرى .

الفصل الثاني

سلوك الناقة في نسيج القصيدة

يرى المتفيئ ظلال الشعر أن الشعراء في الغالب كانوا يختارون الناقـة/الأنثـى لا البعير/ الذكر لتكون راحلتهم ومعتمدهم في الأسفار، وكثيراً ما ذكروا ضـنى الراحلـة وتشكيها وشدة كلالها لبعد الرحلة وطول المسير، فلماذا لم يختاروا لهذه الرحلـة الـشاقة البعيدة الأطراف فحلاً يرتحلونه ليكون أشد وأقدر على التحمل والمقاومة ؟ إن حل هـذا الإشكال لا يكون عبر الظن المفتقر لأساس علمي، كالقول بأن الشعراء إنما خصوا النوق لرحلا م لأنا أكثر تحملاً للهاجرة!! [1]، فالاصطبار على لهيب الرمضاء ولواب الهـاجرة

[1] حسين جمعة، الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٢٥ .

أمر يشترك فيه ذكور الجمال وإناثها على السواء . ولحل هذا التساؤل لا بد مـن نظـرة تشريحية في الطبيعة الخلقية والسلوكية للطرفين، وعندها تتبين العلة الحقيقية لانتقاء الأنثى . فقد ذكر أهل العلم بالحيوان بأن أكثر التفاوت بين أفراد جنس واحد من الحيوان إنما مرده لاختلاف الجنس من الذكورة إلى الأنوثة، وقد تبين أن إناث الحيوان أطوع وأقبل للرياضة وآنس وأجزع وأضعف [٢]. وهم لا يريدون بالجزع دوام الخوف، كما لا يعنون بالضعف ضعف الصلابة والقوة، فلا بد من ربط هاتين الصفتين بكامل الصفات ليتجلى المراد، فهم يريدون بصفة (أجزع) أن الأنثى لا تجرؤ على العناد والمخالفة، وكـذا فـإن نعـت (أضعف) لا يدل على ضعف الجلد والتحمل والصبر، بل يعني سرعة الطاعة وسـهولة الانقياد . وكل هذا يوافق الطبيعة الأنثوية وينسجم معها، وربما كان هذا الأمر ظاهراً بين الأنثى والذكر من البشر . ومن هذا يتجلى سر اختيار الشعراء الناقة لا الفحل لارتحالها في المفاوز، ويتأكد هذا الأمر حين نقف عند الحديث النفسي الذي يديره الشاعر بينه وبـين ناقته، أو حين يذكر موقفها تجاه طول الرحلة وما تعانيه من المشقة والإعياء، فتجـد أن الناقة لا تتجاوز الاشتكاء في رفق، والتململ في صـمت، مـستمرة رغـم معانا ـا في الاضطلاع بوظيفتها على خير وجه، فراكبها ما زال منتصباً على ظهرها، وهـي تحتـه تقاسي أشد التعب والجهد، قد حفي خفها، ودمي منسمها، وجف حلقها، وفني سنامها، دون أن يدفعها كل هذا التهدم إلى رمي الشاعر عن ظهرها، أو البروك معاندة لـه عـن

[٢] ينظر : ابن سيناء، الشفاء " الطبيعيات " (٨) الحيوان، ص ١١١ . وابن حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانـسة، ١٦٥/١ .

مواصلة الرحيل . ولا يؤمن هذا من راحلة الشاعر لو كانت فحلاً لأنه لا يتسم بما تتسم به الأنثى من الجزع والضعف وعدم الاجتراء على المعاندة، ولهذا فإن من يفتش في الشعر الجاهلي عن شواهد لارتحال الشعراء على بعير فحل فإنه لا يعثر إلا على نصوص قليلة جداً [1]، وهذا يؤكد أن الناقة الأنثى هي رفيقة الشاعر ومركبه المفضل .

وقد عقد الشاعر بينه وبين ناقته وشيجة متينة نقل بها الناقة/الحيوان إلى كائن حي ينطوي على جوانب إنسانية، فتراها تحس وتشعر، وتنطق مصرحة بما يمور في نفسها من الهموم والحاجات، فلم تعد حيواناً صامتاً يقتصر اتصال الشاعر بها في الإطار النفعي فحسب، بل اتصل الشاعر بها اتصالاً نفسياً وشعورياً فبثها همومه وبثته شكواها، وكثيراً ما تطابقت نوازعهما وأحاسيسهما، وإذا لم يصرح النص بذلك فإن شواغل الشاعر وهواجسه تبدو متجسدة في شخصية الناقة وموقفها في القصيدة، كما سيتبين عند التطبيق النصي .

ورغم طول اتصال الشاعر بناقته وانفراده وإياها أحياناً أياماً متعاقبة في رحم الصحراء، فإن خفقات مشاعر الناقة ونبض أحاسيسها لم تتبد في أشعار الجاهلين إلا قليلاً، فقد سيطر عليهم مظهرها الحسي، فوصفوا أعضاءها عضواً عضواً وفصلوا في ذلك تفصيلاً طويلاً، كما صوروا قوة جسدها واكتناز لحمها وسموق سنامها وجميع ما تقع عليه العين من مظهرها الخارجي، وقلما نفذوا إلى عمق الجسد وغور النفس فتسمعوا

---

[1] ينظر : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص ص ٣٥٠ ـ ٣٥٢ و٣٥٦ . والمتلمس الضبعي، ديوانه، ص٣٢٠ . والأعشى، ديوانه، ص ص ٢٦٥ و ٣٣١ و ٣٥١ و ٣٩٧ .

وجيف فؤادها وحركة أمواجها، إلا أن هذا ليس حكماً مطرداً يسم الشعر الجاهلي كله، لكنه يعد ملحوظة لافتة للانتباه بالنظر إلى الدور المحوري الذي تضطلع به الناقة في حيـاة الجاهليين، وقياس ما ورد لديهم من صور شعرية لعالمهـا النفـسي ثم موازنتـه بكثـرة اصطحاب الشعراء إياها وخلو م ا . ولا شك أن نتيجة الموازنة ستبين أنم لم يلتفتـوا لهواجسها إلا قليلاً، لكن هذه القلة جديرة بالتأمل لوفرة ما فيها من الدلائل والمؤشـرات الهامة على صعيد النسيج الشعري وموقف الشاعر وقت الإنشاد .

وأكثر ما أبرزه الشعراء من سلوكيات الناقة النفسية هـي الـشكوى والحـنين، الشكوى من طول الرحلة وسأم المسير وشدة الفتور والإعياء، والحنين إلى الوطن والألاف حيث دفء القطيع ولذة التجمع [1]. تبوح الناقة إلى الشاعر ذه المعاني عبر زفرة حزينـة وآهة دامعة فيفهمها حق الفهم فيرد على خطا ا المكلوم إما بتـصبيرها أو بمعاتبتـها أو بوعدها بمكافأة إن كتمت شكا ا حتى تبلغه مراده . ولا شك أن لتنوع هذه الإجابـات صلة وثيقة بنفسية الشاعر وموضوع قصيدته كما سيتبين عبر الإبحار في النصوص التالية .

(١)

---

[1] ينظر حول هذا السلوك لدى الإبل : الجاحظ، رسائل الجاحظ، ٤ / ٣٨٩ "رسالة في الحنين إلى الأوطـان" . والمبرد، الكامل، ص ١٠٢٧ . وأسامة بن منقذ، المنازل والديار، تحقيق : مصطفى حجازي (القاهرة : لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م) ، ص ٢٤٣ . ومحمود عبد العزيـز، الجمـل العـربي، ص ٤٢ . وإبراهيم عيسى، المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان، ص ص ٩٨ ـ ٩٩ . ومحمد عبد الله الصانع، الإبـل العربية، ص ١٢٧ .

امرؤ القيس :

لمن الديار غَشِيتها بسحامِ فعمايتينِ فهضبِ ذي أقدامِ (٢)

جاء في خبر هذه القصيدة أن سبيع بن عوف كانت بينه وبين امرئ القيس قرابة، فأتى امرأ القيس يسأله فلم يعطه شيئاً، فقال سبيع أبياتاً عرض فيها بامرئ القيس وذمه، فأجابه امرؤ القيس بهذه القصيدة .

وإذا كانت القصيدة الجاهلية متعددة المواضيع فإن بين موضوعاتها – كما سبق أن بينا – وحدة تربطها، وريح واحدة تستنشى في كافة مقاطعها, ونحن يعنينا من أمر هذه المقاطع الجزء الخاص بسلوك الناقة فلنحاول استجلاء موقف الشاعر من خلاله، ولنتلمس موضوع القصيدة الرئيس – الانتصار للذات من ذي النسب والقربى – في شخصية الناقة وما دار بينها وبين (صاحبها) امرئ القيس :

ومجِدةٍ نسأتها فتكمشت رتك النعامةِ في طريقٍ حامِ
تخذي على العِلاتِ سامٍ رأسها روعاءُ منسِمها رثيم دامي
جالت لتصرعني فقلت لها اقصري إني امرؤ صرعي عليكِ حرام
فجزيتِ خير جزاءِ ناقةِ واحدٍ ورجعتِ سالمةَ القرا بسلامِ

يرسم امرؤ القيس في هذا المقطع ملامح الخصومة بينه وبين قريبه سبيع، كما يعرض فيه أنموذجين رفيعين يحسن بالرجل احتذاؤهما في علاقته مع ذوي رحمه، الأول يقدم صورة جليلة لما يجب عليه أن يصنع حين يطلب منه شيء، وفي الثاني يقدم مثالاً رفيعاً لما يجب أن

---

(٢) ديوانه، ص ١١٤ .

يكون عليه الرجل حين يسيء إليه أحد أقربائه . فبين امرئ القيس وناقته علاقة صـحبة ورفقة، وهذه العلاقة تفرض على الطرفين أن يتعاونا وأن يتنازل أحدهما أحياناً عن حظوظ نفسه لصاحبه حتى يشتد وثاق الصحبة ويدوم اتصالها .

وهنا نجد امرأ القيس قد كلف صاحبه/الناقة السير به وقت الهاجرة وشدة الحـر، فلم تمانع رغم أن هذا يؤذيها ويجهدها، ولم تقف عند حد الطاعة ا ردة فحـسب، بـل قامت بما كلفها به رفيقها على خير وجه فأسرعت به كسرعة النعامة متحملـة لهيـب الرمضاء من جهة، وجهد السرعة من جهة أخرى . ثم يصور امرؤ القيس ما حل برفيقته الناقة من جهد السفر والتزام الطاعة فنجدها غارقة في (العلات) التي لم يحدد الـشاعر كنهها بل جعلها هكذا مفتوحة كانفتاح الصحراء وقابليتها لاستيعاب كل ما يفد إليها، ولذا فإن (العلات) ذا العموم والانفتاح تشرع أمام المتلقي بوابة رحبة في تصور نوعية العلل التي أصابت الناقة وعددها، ويكون كل ما يرد إلى الذهن من تصورات مشروعاً في تأويل هذه العلات لما في طبيعة بنائها اللغوي من الرحابة والسعة . والشاعر إنما أراد ذه الصياغة المنغلقة المفتوحة تضخيم حجم الضرر الذي حل ا لأنه بلغ حداً لا يمكن وصفه أو الإحاطة به، فكان لفظ (العلات) بما فيه من خاصيتي الجمع والانفتاح التأويلي قادراً على تقريب الصورة ليعلم المتلقي أن الناقة رغم كثرة عللها وتنوعها ظلت صابرة طائعـة تحمل صاحبها منطلقة به . وقد أراد الشاعر أن يكشف لنا علة من العلل التي حلت ـا وهي كافية لجعلها تمسك عن المسير وترفض المواصلة، كما يفيد هذا الكشف أيـضاً أن

لفظ (العلات) المبهم ينطوي على علل جليلة كبرى، فقد ذكـر الـشاعر أن راحلتـه (منسمها رثيم دامي) أي أنه سار ا على أرض صلبة فآذ ا حجار ا وجرحتها حـتى سال دمها، ونفتش عن موقف الناقة أمام هذا الأذى والألم فنلفيها (تحذي سام رأسها) في عزة وإباء، أبعد ما تكون عن الضعف والانكسار، فهي لم تظل صـامدة تـسير بـه فحسب، بل كانت تسرع به بدلالة الفعل (تحذي) المبني على صيغة المضارعة للدلالـة على الدوام والاستمرار، وما ذاك إلا لأن صاحبها يريد ذلك منها وحق الصحبة يلزمهـا بالطاعة ويحملها على الامتثال والصبر . ثم تأمل حالها أثناء السير (سام رأسها) فهـي لا تبدي ضعفاً ولا تألماً، بل تقوم بما حملت به على أحسن وجه دون تـأفف أو شـكوى، فهمها الأول طاعة صاحبها وتحقيق رغبته، وليست طاعتها إياه طاعة مجردة قوامها التنفيذ فحسب، بل هي طاعة مقرونة بطيب النفس وإظهار البشر وإهمال حظوظ الذات .

وهنا تنتهي الشريحة الأولى في مقطع الناقة، وامرؤ القيس إنما يريد ـا التعـريض بموقف قريبه سبيع بن عوف الذي لم يراع حق القرابة ولم يتنازل عن حظوظه ومطالبـه ضارباً صفحاً عن التماس الأعذار لامرئ القيس حين لم يعطه فسارع إلى ذمه . والناقـة تلتقي مع سبيع في كون كل منهما له بامرئ القيس صلة، فالناقة صاحبته ورفيقة دربـه، وسبيع قريبه وذو رحمه، وامرؤ القيس كما كلف صاحبته الناقة جهـد المـسير ولأوائـه فأطاعت وصبرت، كلف قريبه الصبر على المنع وعدم الإعطاء، لكنه لم يتحمل هذا منه، في حين تحملت الناقة ما هو أشق، فسبيع لم يراع حق القرابة فأخذ يعرض بامرئ القيس

ويهجوه، أما الناقة فقد صانت ما بينهما من صحبة فصبرت دون أن يبدو منها ما يؤذي الشاعر كما بدا الهجاء والذم من سبيع .

ولم يكتف الشاعر بهذه الشريحة في مقطع الناقة، بل عرض شريحة أخرى تجلي ما يجب أن يلتزم به المرء تجاه ذي رحمه حين يكاشفه بأذى صريح، فهذه الشريحة أدل من سابقتها على موضوع القصيدة وأجهر إعلاناً عما وقع بين امرئ القيس وقريبه سبيع، وإذا كانت الشريحة الأولى تعرض بموقف سبيع وتحمل طابعاً تأديبياً تعليمياً لما يجب أن يكون عليه المرء مع ذوي رحمه من الطاعة ولو أثقلوا كاهله بالأحمال ـ فإن هذه الشريحة خاصة بموقف الشاعر توضح قدر ما يتحلى به من الالتزام ورعاية حبل القرابة حين يتعرض للاهتزاز . والناقة في كلا الشريحتين هي المحور الذي تلتف حوله المعاني، والمرآة العاكسة لموقف كل من الشاعر وقريبه .

تتجلى هذه الشريحة في البيتين الأخيرين من مقطع الناقة، وتوضح موقف الشاعر من رفيقته الناقة حين أساءت إليه وعاسرته عبر قوله : (جالت لتصرعني) فهي هنا تركب سلوكاً مناقضاً كل المناقضة لسلوكها في الشريحة الأولى متحولة من الإذعان إلى المعاسرة، وقد رأينا الناقة في الموقف السابق تصبر على أذى الشاعر وثقل تكاليفه، فهل سيصبر هو على أذاها هنا كما صبرت عليه هناك ؟ إن الشاعر هنا يظهر غاية الرفق واللين مع رفيقته التي حاولت إيذاءه حيث لم يزد على القول لها (اقصري) فهو لم يقابل الإساءة بإساءة مثلها، ولم يرد على فعلها بفعل من جنسه، بل واجه فعلها المندفع المتهجم

بقول لا فعل : (فقلت لها) والمرء لا يخرج عادة في الخصومة من حد القول إلى الفعل إلا حين تطيش موازينه فيعميه الغضب ويفقد الاتزان، ولا يبدو هذا من الشاعر هنا، فهو ما زال ممسكاً بزمام الحكمة يرد على فعل الإيذاء بكلام يرشح رقة وليناً (اقصري)، ثم ذهب يذكرها إن كانت قد نسيت ما بينهما من الصحبة وحقوق الرفقة فقال : (إني امرؤ صرعي عليك حرام) فكأنه يقول : أنا رفيقك الذي تعلمين، وصاحبك الذي يرعاك ويصونك، فكيف تقدمين على هذا ؟ كفي عن باطلك وأقصري عن غيك، وتذكري ما بيننا من عهد . ولو جعل الشاعر هذا الخطاب موجهاً لسبيع لما نقص منه أو زاد عليه، لأنه لا يطلب منه غير هذا، وربما لم يكن يعني بهذا القول غير صاحبه، وإنما جعله موجهاً لناقته لأنها المعادل الموضوعي لقريبه سبيع، فكل ما يدور بينه وبينها ما هو في الحقيقة سوى رمز لما حصل بينه وبينه، وما يجب أن يكون المرء عليه عند خلافه مع ذوي القربى .

ونتابع موقف الشاعر من رفيقته الناقة التي حاولت صرعه فنجده مستمراً في ترفقه وعطفه، ويمضي في ذلك حتى يبلغ حداً عالياً مدهشاً فنراه يقابل الإساءة بالإحسان:

فجزيتِ خير جزاءِ ناقةِ واحدٍ ورجعتِ سالمةَ القرا بسلامِ !!

إنه لموقف عجيب يقفه الشاعر من ناقته، فهي تحاول صرعه، وهو يدعو لها بخير الجزاء ويرجو لها الحفظ والسلامة !! أرأيت كيف يريد الشاعر تكريس مفهوم ضرورة الصبر على إيذاء الرفيق ووجوب تحمل إساءته ؟ إنه يريد بهذا الموقف الراشح حناناً وعطفاً من ناقته التعريض بصنيع سبيع عبر القيام بالدور المضاد لما قام به حين لم يصبر على عدم

إعطاء امرئ القيس إياه فسارع إلى ذمه رغم ما بينهما من القربى، أما امرؤ القيس فقـد صبر على إيذاء صاحبته الناقة، بل وتجاوز ذلك إلى الدعاء لها رغم معاسرتها إياه، ليـتعلم سبيع الأسلوب الأمثل في معاملة القريب ووجوب تحمل أذاه والتماس العذر له .

ولنتقدم في قراءة هذا النص لنصل إلى موضوعه الرئيس الذي يخاطب فيه امـرؤ القيس سبيعاً ويرد على مهاجاته إياه :

أبلغْ سبيعاً إنْ عرضت رسالةً   أني كهمك إنْ عشوت أحامي
أقصر إليك من الوعيـدِ فإنني   مما ألاقي لا أشـد حزامي
وأنا المنبـه بعـدما قد نوموا   وأنا المعالـن صفحـةَ النوامِ
وأنا الذي عرفت معد فضله   ونشدت عن حجر بن أم قَطامِ

إن الرفق الذي عامل به الشاعر سبيعاً على المستوى الرمزي من خلال مشهد الناقة، يظهر هنا كذلك في معاملته إياه على المستوى الواقعي، فالشاعر لا يغلظ في الخطاب، ولا يشتد في الخصومة، بل يظل مستمسكاً بما يسمح به حد القرابة فلا يخرقه أو يتجاوزه . وعـادة الشعراء في نقائضهم أنهم يقابلون التهديد بتهديد مثله, ويعمدون إلى استـصغار الخـصم والتقليل من شأنه, ونحن لا نجد شيئاً من هذه المعاني في هذا المقطع, لأنه مرسـل إلي ذي رحم, والشاعر يرعى صلة القرابة ويقدرها .

لقد مال امرؤ القيس في خطابه لسبيع نحو محور الفخر فجعله مرتكزاً عليـه لـئلا يسيء لقريبه أو يتنقصه, وغاية ما أمر خصمه به أن يكف عن إيذائه إيـاه ويمتنـع عـن الإساءة إليه مستخدماً في خطابه الفعل نفسه الذي خاطب به نافته حين جالت لتـصرعه

فقال لها : (أقصرى) وهو هنا كذلك يكرر الفعل ذاته قائلاً له (أقصر) مـا يعـني أن الشاعر يعالج حالة واحدة، ويقف موقفاً نفسياً واحداً لم يتغير في مقطعي القصيدة, وهـو الموقف الذي يراه الشاعر واجب الالتزام مع من تربطه به صلة تجب رعايتها واحترامها .

وكما رأينا الشاعر يذكر الناقة بعهد الرفقة بينهما حين حاولت صرعه بقولـه : (إني امرؤ صرعي عليك حرام) إشارة إلى أنه صاحبها إن كانت قد نـسيت ـ فإنـه كذلك يذكر سبيعاً بما بينهما من القربى ليكف عن غلوائه ويقصر عن جمه :

خالي ابن كبشةَ قد علمت مكانه وأبو يزيـد ورهطُـه أعمـامي

ولا شك أن في إدارة امرئ القيس معاني عتابه لسبيع حول محور الفخر دليلاً على فطنته ويقظة إحساسه الشعري الذي ينتقي له المحور المناسب حسب نوعية المخاطب . وقد رأينا هذه اليقظة بادية كذلك في لوحة الناقة التي أبرزت معنيين اثنيين ملـتحمين في غـرض القصيدة الأساسي, وهما التعريض بموقف سبيع في رفق ولين, وعرض النـوذج الرفيـع الواجب احتذاؤه في معاملة ذوي القربى، وهو ما بدا جلياً في خطابه المباشر لخصمه حيث بدا هادئاً رفيقاً غير مندفع ولا متهجم, وهو كذلك ما ظهر منه حين عاسرته ناقته فقابلها بالعفو والعطف والترفق .

إذن فسلوك الناقة في النص نابع من رحم خصومته مع سبيع بن عـوف, ولهـذا تجلت فيه ملامح الخلاف بينهما، فكان سلوك الناقة في الشريحة الأولى صورة لما يجب أن يلتزمه سبيع من الصبر ورعاية القرابة، ما يجعل هذه الشريحة تحمل مـضموناً تعليميـاً أو

تأديبياً, أما الشريحة الثانية فتبين فعل سبيع في الحقيقة من خلال سلوك الناقة التي أساءت لصاحبها فصبر على إيذائها وقابل إساءتها بالإحسان، وفي هذا تعريض بما لم يلتزمه سبيع مع قريبه امرئ القيس . ومن خلال هذا البيان يتكشف لنا الخيط النفسي الذي ينتظم نسيج القصيدة، كما يتضح لنا أن الناقة أداة فنية رامزة تجسد الخصومة في صورة شعرية وتضع الحلول الواجبة حيالها .

* * *

(٢)

المتلمس الضبعي :

ياآلَ بكـرٍ ألا للـهِ أمـكُـم طالَ الثواءُ وثوب العجز ملبوس [١]

إن مناسبة القصيدة ـ أية قصيدة ـ هي بمثابة مفتاح السر الذي يتيح للواقف أمام أسوارها الحصينة النفاذ إلى عالمها الداخلي ونبش حقائقها المغيبة . وحين يمتلك القارئ ذلك المفتاح ويحقق هذه الغايات فإنه يكون بلا شك قد وقع على الخيط النفسي الرقيق الذي يسري في خفاء وصمت داخل عروق القصيدة بكافة شرائحها حيث يتجلى له أنا

---

[١] ديوانه، ص ٧٦ .

تجسد موقفاً واحداً، وتحكي حالة شعورية موحدة، سواء كانت ضمائر الأفعـال فيهـا راجعة إلى الشاعر, أو إلى حيوان ينعته ويصف أطرافاً من أمره .

وفى قصيدة المتلمس هذه يحدثنا الرواة أنه أنشدها لما غضب عليه عمرو بن هنـد بسبب هجائه إياه فأقسم أن يقتله إن وجده بالعراق - موطن قومه وأهله - وحرم عليه أن يطعم من حب العراق شيئاً مادام عمرو حياً, فهرب المتلمس منه قاصداً نحو الشام .

وأظهر شريحة نصية في هذه القصيدة هي شريحة الناقة التي أرمضها الحنين إلى آلافها بالعراق، فباتت تنازع الشاعر في حاجتها هذه، ما يعني أن قرار النفي لم يقتصر على الشاعر فحسب، بل شمل معه ناقته التي حملته هاربة به من بطش الملك لتلقى معه ما يلقى من آلام الغربة وأوجاع الطرد والإبعاد :

حنت قلوصي بها والليلُ مطرق … بعد الهدو وشاقتها النواقيس
معقولةٌ ينظر التشريق راكبها … كأنها من هوىً للرمل مسلوس
وقد ألاح سهيلٌ بعدما هجعوا … كأنه ضرم بالكف مقبوس
أنى طربتِ ولم تلحي على طربٍ … ودونَ إلفِكِ أمرات أماليس
حنت إلى نخلةِ القصوى فقلت لها: … بسلٌ عليكِ ألا تلك الدهاريس
أمي شآميةً إذ لا عراق لنا … قوماً نودهم إذ قومنا شوس
لن تسلُكِي سبلَ البوباةِ منجدةً … ما عاش عمرو وما عمرت قابوس (١)

---

(١) القلوص : الناقة الشابة . مطرق : أي شديد السواد . ينظر : ينتظر . التشريق : إشراق الشمس . مسلوس : ذاهب العقل . تلحي : تلامي . أمرات : جمع مرت وهي الأرض التي لا نبت فيها . أماليس : جمع إمليس وهي الأرض المستوية . نخلة القصوى : موضع . البسل : من الأضداد وهو الحرام والحلال . الدهاريس : الدواهي المنكرات . أمي : اقصدي . شآمية : أي ناحية شآمية . الشوس : النظر بمؤخر العين تكبراً أو غضباً . البوباة : موضع .

إن امتلاكنا لمفتاح هذه القصيدة - وهو مناسبتها التي سبق ذكرها - يجعل أقفالها تنفتح حال الاقتراب منها لشدة التماس والتوازي بين هم الشاعر وهم ناقته, غـير أن هنـاك مواضع في النص قد أغلقت بأبواب وأحجار تحتاج لنـزعها وتفريقها لإظهار ما يستكن تحتها من أسرار الشاعر ومشاعره الدفينة .

وأول ما يبدو لنا من أبيات هذا المقطع نبرة الحزن والأسى التي تسري في أوصاله, فالناقة هنا - أو قل نفس الشاعر - باكية شاكية محرومة, تتوق إلى شيء حرمت منـه حرماناً لا يد لها في مقاومته، فقد بترت العلاقة بينها وبين أمر تتهالك عليه، ومنبع هـذا الحرمان آتٍ من قِبل ذات قاهرة باطشة لا تملك الذات المقهورة حيالها سوى الانسحاب والانطواء على الذات ولعق الجراح النازفة المرة كالعلقم . فبعد أن عرفنا أن المتلمس قـد حرمه عمرو بن هند من أهله ووطنه وتوعده فهرب, نجد ناقة المتلمس هنا تحن إلى وطنها بعد أن أُقصيت عنه, وإذا تأملت لحظة وجدت أن هذا الحنين هو حنين الـشاعر نفـسه أسقطه على هذه الناقة لتجسد مشاعره وما يمور في داخله مـن ألم الغربـة والحرمـان . ويتأكد هذا عند الاطلاع على الإشارة الزمنية لوقت ذلك الحنين (والليل مطرق) فالليل بما فيه من الظلمة والسكون يعمل على إثارة الأحزان وإيقاظها من سبا ا، وجعلها حيـة تتجول في داخل الذات وتدور حولها, وتقف أمامها شاخصة بكافة تفاصيلها، وحينئـذ تتحرك في نفس المهموم أحزانه فيزفر لذلك زفرة دامعة تتقد, وهو ما رأيناه في أول أبيات هذا المقطع الذي يصور حنين الناقة ساعة الليل الذي هو على الحقيقة حنين الشاعر وآهاته

على وطنه المفقود . وفي إسناد فعل الحنين إلى الفاعل (قلوصي) إشارة رمزيـة كثيفـة الدلالة تحسر النقاب عن نفسية الشاعر وما حل ا من جراء الإبعاد والغربة, فكتب اللغة تشير إلى أن القلوص من الإبل هي الناقة الشابة النشيطة, فلماذا خص المتلمس راحلته ذا النعت ؟ إن سر ذلك متعلق بالتحولات الطارئة عليه بعد فراره من الملك, فمن المعلوم أن فقد الأهل والوطن يورث في الذات انكساراً وضعفاً نتيجة فقد الانتماء وذوبان الهويـة, والشاعر في هذه الحال ـ حال الفرار والخوف وإهدار الدم ـ يبحث عن سـند قـوي يلتجئ إليه بعد أن زال عنه سياج الأهل والقبيلة، ولكون هذه الحاجة مستولية عليه فإنـا أول ما شد انتباهه في هيئة ناقته مهملاً سائر أوصافها الأخرى، فكانت ناقته (قلوصـاً) ليبعث في نفسه إحساساً بأنه في رفقة ذات يتحقق فيها بعض ما يبحث عنـه . ثم إن في إضافته القلوص إليه عبر ياء المتكلم تأكيد لرابط الصلة وتعميق لمعنى الالتحام في الانتمـاء الجديد المتمحور حول الناقة القوية النشيطة .

ويأتي البيت الثاني ليبين سبب انحباس الناقة وعجزها عن العودة إلى الوطن، نجـد ذلك في قوله : (معقولة) الذي هو وصف لحال الشاعر أكثر من كونه وصفا لحال الناقة، فالعقال إنما هو عقال عمرو بن هند التهديدي الذي قيد به الملتمس فجعله معقولاً خارج العراق لا يستطيع الفكاك منه حتى يزول ملك ابن هند أو يوافيه الأجل, وهو ما عبر عنه الشاعر بأسلوب غارق في الوحي والرمزية بقوله : (معقولة ينظر التشريق راكبها) تأمل هذه النقلة الفجائية من الحديث عن الناقة إلى الحديث عن راكبها, حيث أسـند الفعـل

(ينظر) إليه في انعطاف مباغت, ما يؤكد أن العقال المزعوم على الناقة إنما هو في الحقيقة مضروب على راكبها, وأنه سيظل كذلك راسفاً في قيده مقهوراً به (ينظر التـشريق) . فما هو هذا التشريق الذي جعله الشاعر حداً لمعاناته تنتهي عنده فعالية العقال فيتحرر منه وينطلق ؟ إننا حين نتلقى هذه الأبيات تلقياً سطحياً معتقدين في سـذاجة أن المـتلمس يتحدث عن ناقته فقط نكون قد أفقدنا الأبيات حيا ا وقطعنا صلتها بمـشاعر صـاحبها وجردناها من دفق الشعور ونبض الإحساس . أما حين نصلها بمنتجهـا فإننـا نثريهـا ونخصبها لأننا لا نقتصر في قراء ا على المنظور النفسي فحسب، بل نضيف إليها كـذلك المنظور الشعوري، وكذلك المنظور التاريخي الخاص بحياة الشاعر وأحـداثها الكـبرى . وانطلاقاً من هذه المناظير فإن لفظ(التشريق) لا يدل على معناه القريب المتمثل في إشراق الشمس، لأن الشاعر جعل التشريق وقتاً تنقضي عنده معاناته ويلتم شمله، وقد أشـرقت عليه الشمس مراراً منذ نفاه الملك ولم تنته مأساته، فلا بد أن يكون لهذا اللفظ معنى أبعد وأعمق، وإذا كنا ندرك أن غربة المتلمس لن تنتهي إلا بزوال ملك عمرو بن هند أو وفاته، وإذا كان الشاعر قد عبر عن غربته ونفيه بالعقال الذي لن ينفك إلا عند (التشريق) فإننا ندرك أن التشريق هو الفرج الذي يرتقبه الشاعر وهو رحيل عمرو بن هند عن الـدنيا أو تلاشي ملكه، فالإشراق المعني هنا هو في حقيقته إشراق نفسي تستبشر له نفس الـشاعر وتنقضي عنده معاناته .

وما زلنا في هذا البيت نتابع التنقلات الفجائية في الضمائر المترددة بين الشاعر والناقة, فحيث بدأ بالحديث عن الناقة/الشاعر (معقولة)، ثم انتقل فجأة إلى ضمير الشاعر (ينظر) عاد في نهاية البيت إلى ضمير الناقة الذي هو عند التحقيق ضمير للشاعر وحديث عنه : (كأنا من هوى للرمل مسلوس) إن هذا الدوران على مستوى الضمائر دليل بين على أن الشاعر يتحدث عن حال واحدة، أو قل يتحدث عن معاناة شخصية واحدة, سواء عبر عن ذلك من خلاله (ينظر)، أو من خلال الناقة (معقولة ، كأنا)، فما الناقة في الواقع إلا ذاته المكلومة التي نراها هنا عبر صورة الناقة تكاد تفقد عقلها من شدة الشوق والهوى للأهل والأرض . ومن الطريف أن الرواة اختلفوا في رواية الضمير فجعلوه للناقة مرة (كأنا) وللشاعر مرة أخرى (كأنه) والمعنى عند التأمل لا ينحرف عن المراد، لأن المعني بوصف (مسلوس) هو الشاعر سواء كانت الرواية بضميره أو بضمير معادله الموضوعي الناقة .

وتستمر تلك الانحرافات الفجائية ولكن بصورة أوسع من تلك التي رأيناها بين الضمائر، حيث ينحرف الشاعر هنا فجأة عن سياق الحديث عن المعاناة والحنين تاركاً الحديث عن ذاته وعن ناقته منتقلاً بشكل مفاجئ إلى الحديث عن نجم سهيل !! :

وقد ألاح سهيلٌ بعدما هجعوا كأنه ضرم بالكف مقبوس

إن الشاعر يركز على إبراز معنى الضوء والإسفار عبر نجم سهيل الذي لاح في الأفق يبرق لامعاً مشتتاً ما يحيط به من الظلمة، ثم يذهب الشاعر لتأكيد هذا المعنى فيشبهه بضوء النار

المشعلة . إنها صورة جميلة لكنها تصيب القارئ بالحيرة والذهول لانعطاف الشاعر إليهـا انعطافاً غير ممهد, إلا أن تعقد الجبين يزول بعد قراءة الأبيات التالية لهذا البيت ثم ربطهـا بالأبيات السابقة عليه، وعندها ندرك الوظيفة الرمزية لنجم سهيل هذا ونستوعب سـر التركيز على معنى النور الذي أضاء في الأفق . يقول الشاعر بعد هذا البيـت مرتـداً إلى الحديث عن ناقته وحنينها :

أنى طربتِ ولم تلحي على طربٍ ودونَ إلفِـكِ أمـرات أماليس

إن موج الفكر في هذا البيت ومعالجة الحنين فيه تباين تمام المباينة ما كان عليه المتلمس قبل بدو نجم سهيل, فهو هناك غارق في عاطفة الشوق، تحفه جدران الحرمان والقنوط, فقـد أُقصي عن أهله بالعراق حتى كاد لشدة ما به من التوق والهوى أن يذهب عقله . وهـذا الموقف الذي كان عليه الشاعر قبل بزوغ نجم سهيل ليس فيه أي أثر للحكمة والاتـزان، لأن الشاعر تحركه فيه عاطفة مشبوبة تدفعه نحو العراق، وتحصر تحقق حياته علـى تلـك الأرض, ولكن موقف الشاعر انتقض بعد تلألؤ نجم سهيل إذ حضر فيه صـوت العقـل فكبح جموح العاطفة بزمام الحكمة حتى سكنت, ما يشي بأن سهيلاً هذا هو شمس العقل التي ومضت في نفس الشاعر فأضاءت دياجير العتمة من حوله, لتمكنه من إبصار طريـق الحق الذي يجب عليه أن يسلكه في محنته هذه، ولتريه أن الانسياق خلف صوت العاطفـة المجل في داخله قد يسوقه إلى حتفه .

ويمكننا استجلاء هذا الموقف الجديد الذي يقتبس المتلمس فيه منطقه من نور العقل عبر تأمل حديثه لناقته ـ أو قل لذاته ـ وهو يحاورها في أمر هذا الحـنين, فهـو هنـا يستنكره منها (أنى طربتِ) بعد أن كان يشاركها فيه ـ (كأنا/كأنه من هوى للرمل مسلوس) ـ ولكنه بالمقابل لا يرفضه منها ولا يسلب حقها في الـشوق والتـذكر (ولم تلحي على طرب) فهو لا يلومها على هذا الحنين بل يقدره ويقره, ويدرك حجم المعاناة التي تعيشها الناقة / ذاته من جراء ذلك الحنين، ولذا رأيناه يترفق في خطابه أشد الرفق فلا يعنف بناقته ولا يقسو عليها بل يدعوها في لين ورقة إلى التخفف من الـشوق، ويلفـت نظرها في سبيل ذلك إلى اليقظة من غفلتها، فإن من تحن إليه بعيد كل البعد عنها، تفصلها عنه (أمرات أماليس) فليس إليه مع هذا النأي سبيل، فلتكف عن حنينها، ولتطفئ ضرام شوقها، ولتستقبل حيا ا بنفس راضية قنوع . ولسنا في حاجة إلى القول بأن الـشاعر لا يريد ـذا الخطاب غير ذاته التي انتزع منها ذاتاً أخرى تمثلت في شخصية الناقـة، فـأدار الحوار بينها وبينه، أي بينه وبين نفسه في حقيقة الأمر .

وكما رأينا الشاعر يتنقل بين الضمائر مراوحاً بينها بغير نظام، ثم رأيناه يوسع هذه الدائرة تاركاً حديث الناقة إلى نجم سهيل، ثم يعود إلى الناقة ثانية، نجده هنا كذلك يستمر في صفة التنقل والمراوحة وذلك في ألوان الخطاب التي يوجههـا إلى ناقتـه المتفاوتـة في مستويات الرقة والعتاب، ويبدو أن هذا التذبذب غير المستقر إنما هو نتيجة طبيعية لحالـة الاضطراب والتخلخل التي يعيشها الشاعر بعد قرار النفي ومعاناة الغربة وفقد الانتمـاء .

فالشاعر في البيت السابق يحاور ناقته في حنينها حواراً يرشح رقة وعطفاً، ولكنه لا يثبت على هذا المستوى بل يتركه إلى مستوى آخر فيه شيء من الحدة وقليـل مـن القـسوة يظهران على صعيدي الضمائر والأسلوب :

حنت إلى نخلةِ القصوى فقلت لها : بسلٌ عليكِ ألا تلك الدهاريس

فالمتلمس التفت من خطاب الناقة خطاباً حوارياً مباشراً (أنى طربتِ،لم تلحي، إلفـك) إلى الإخبار عما بدر منها من الحنين إلى العراق . ولهذا الالتفات من الخطاب إلى الإخبار إيحاء باعتلاء صوت العقل على صوت العاطفة، حيث أخذ الشاعر يتأمل حنين ناقته / ذاته إلى أهله ووطنه فاتضح له أن هذا الشوق الملتهب قد يرمي به في هاوية الفناء إن تمكن منه، لذا راح يحاور الناقة في أمر هذا الحنين حواراً عقلياً ينبهها فيه إلى ما هي غافلة عنه . وهنا نلمس تغيراً في مستوى خطابه إياها حين تحول في أسلوبه من الرقة واللين: (لم تلحي على طرب) إلى شيء من الغلظة: (بسل عليك ألا تلك الدهاريس)، وهذا التحول الأسلوبي يؤكد انزام العاطفة وتراجع مدها أمام سلطة العقل وحكمته، فالمتلمس الذي رأينـاه في بداية النص يكاد يذهب عقله من شدة الهوى لما حرم منه، نلفيه هنا شخصاً آخر محكوماً بسلطة العقل التي بدأت تنبهه إلى مغبة ما يحن إليه، حتى إذا تقرر لديه هذا ذهب ينقله إلى ناقته لتكف عن حنينها الجامح إلى ما فيه حتفه فالعراق، محرك الحنين، هو في الوقت ذاته محرك الفناء، وقد تنبه الشاعر للأمر الثاني في حين ما زالت ناقته سادرة في عاطفة الحـنين غافلة عن أن علاج الحنين بملامسة الوطن هو في حد ذاته معـبر إلى الفنـاء (ألا تلـك

الدهاريس) . ولنقف لحظة عند البنية الأسلوبية واللغوية التي عبر الشاعر ا لناقته عن خطر العراق لديه في قوله : (ألا تلك الدهاريس) هذه الكلمات الثلاث تعري لنا حقيقة ما يعانيه المتلمس من نتائج ذلك النفي المر، فهي تطلعنا على قدر ما يعانيه من خوف عمرو بن هند، واليأس من العودة للوطن، واليقين من انسداد السبل بينه وبينه، يتجلى ذلك عبر أداة الاستفتاح (ألا) الدالة على أهمية ما يأتي بعدها والداعية إلى التنبه له، وكذلك عبر اسم الإشارة (تلك) الدالة على بعد ما يشير إليه، ليس بعداً مكانياً فحسب، بل وكذلك بعداً نفسياً يعبر عن انبتار الصلة بينه وبين ما يشير إليه . وبعد هذا يأتي لفظ (الدهاريس) مشحوناً بملامح نفسية المتلمس وما يموج فيها، فهذا اللفظ المبني على التعريف من جهة، والجمع من جهة أخرى كثيف الدلالة على خوف المتلمس ويأسه من وطنه، فهو قد جعل وطنه الذي حنت إليه ناقته/ذاته هو بعينه (الدهاريس)، فكأنه قد صار في نفسه قريناً لها لا يشتمل على شيء آخر غيرها، فهو لم يقل لناقته إن وطنه يحتوي بعض الدهاريس، أو إنا قد تعترضه فيه، بل جعل وطنه هو الدهاريس التي صارت في نفس المتلمس تعريفاً للعراق . وتضطلع أداة التعريف (ال) بمهمة تعميق هذا المعنى وتأكيده لتنحصر صورة العراق في نفسه على الدلالة على الدواهي ومعاني البطش والقتل.

إن المتلمس يتنازعه في هذا النص داعيان : داعي العاطفة الغارقة في الشوق المتلهفة على رائحة الوطن، وداعي العقل الذي استيقظ متأخراً يدعوه إلى الروية وحساب عواقب الاستجابة لذلك الحنين . وقد تولت الناقة - التي هي صورة لوجدان الشاعر - القيام

بدور العاطفة، في حين قام الشاعر بأداء دور العقل الحكيم المتزن . وقد ظلا كذلك على امتداد النص لكل منهما ضمائره الخاصة، فللناقة (حنت، شاقتها، معقولة، راكبها، كأنا، طربت، تلحي، لها، عليك) وللشاعر (قلوصي، ينظر، فقلت) فالتمايز بين الشخصيتين ظاهر، فكل منهما يقوم بدور مختلف، وينطق برؤية تعالج المحنة بصورة تباين رؤية الآخر. ولكن الشاعر يفاجئنا كما فاجأنا كثيراً بانعطافاته المباغتة التي بـدت في المراوحـة بـين الضمائر، وفي مستويات خطاب الناقة التي لم تنته بعد، فهو هنا يضم صوته إلى صـوت ناقته متحدثاً عنهما للمرة الأولى بضمير الجماعة :

أمي شآميةً [(١)] إذ لا عراق لنا قوماً نودهم إذ قومنا شوس

لقد تماهت شخصية الناقة في شخصية الشاعر، وكأن المتلمس يريد أن يـسكت صـوت العاطفة لئلا يبقى سوى صوت العقل صافياً مرتفعاً دون تكدير يثيره نوح العاطفة، وذلك ليتسنى له الإنصات لما يرشده إليه العقل فيقبله برضا وقناعة . وهو إنمـا نحـا إلى دمـج الشخصيتين في ذات واحدة يقود العقل زمامها لأنه لا يستطيع تحقيق رغبة ناقته العاطفية، إذ في تحقيقها هلاك له هو، فهو بهذا إنما يصون حياته بعدم الاستجابة لصوت الحنين، ولذا أكره ناقته/ذاته المشتاقة على الانضمام إليه تحت راية العقل، وأمرها أن تتجه بـه ناحيـة الشام، أما وطنه العراق فـ (لا عراق لنا)، وكأنه يريد أن يطهر ذاته ويغـسلها غـسلاً كاملاً من ذكر العراق، ويمسح أي وجود له في ذاكرته لينتقل إلى الشام خالي الـذهن لا

---

(١) أي اقصدي ناحية شآمية، وكان المتلمس قد أزمع التوجه إلى الشام .

تنازعه نفسه إلى وطنه القديم . ولتحقيق الإلغاء النفسي الكامل للعراق ذكّر لناقته ليـذكر نفسه بأن قومه الذين يحن إليهم ويشتاق لهم في الواقع لا يحققون له معنى الانتماء الكامل لأنهم يقفون منه موقف العدو ـ (إذ قومنا شوس) ـ حيث إنهم لم ينتـصروا لـه ولم يسعوا لرفع محنته، بل تركوه يهيم على وجهه مفارقاً أهله ووطنه، راضين بإذلال الملـك إياهم وقهره لهم وتقتيل رجالهم دون أن يهبوا لقشع هذه المهانة عنهم، ولذا رأينا المتلمس يصرخ عليهم في مطلع القصيدة قائلاً :

يا آلَ بكـــرٍ ألا للهِ أمكُـــم طالَ الثواءُ وثوب العجزِ ملبوس

وحيث إن أهل الرجل وقومه هم الذين يحققون المعنى للوطن، فإن العـراق علـى هـذا الأساس لم تعد له قيمة لدى المتلمس ـ أو قل تحرياً للدقة : لم تعد له قيمة كبرى ـ لأن قومه صاروا له (شوساً)، وأهم ما يبحث عنه في الوطن الجديد المـودة والألفـة الـتي انقطعت بينه وبين جماعته، فوجدها متوفرة في الشام ـ وجهته الجديدة ـ فنص عليهـا مخبراً ناقته بأن في الشام (قوماً نودهم) يعوض م عن انتمائه القديم .

وكأن الناقة / الذات المقهورة لم يطب لها هذا القرار، ولم يستطع الشاعر إقناعها بصوت العقل الذي أجبرها على الانضواء تحت لوائه البادي في ضمير الجماعة (نا)، فالناقة لا يسهل عليها نفض يديها من أرضها وألافها حتى ولو خذلوها ولم ينتصروا لها، فقوانين الشوق والحنين لا تعرف المنطق ولا تستجيب لداعي الحكمة، فلها منطقها الخاص المتسم بالاندفاع وضرورة التملؤ دون تقدير للعواقب، ولهذا سرعان ما وجدنا الناقة تنفصل عن

ذات الشاعر مرتدة إلى مكاننا الأول الذي تتناوح فيه رياح الهوى والاشتياق، رافضة نسيان جماعتها أو التخلي عن وطنها، وحين رأى الشاعر أن ناقته لا يرضيها منطق الحكمة والإقناع الهادئ نحا إلى الإغلاظ عليها في القول صاعداً في سلم القسوة خطوات عما كانت عليه مستويات الخطاب السابقة :

لن تسلكي سبلَ البوباةِ منجدةً ما عاش عمرو وما عمرت قابوس

أين هذا القول من أقواله السابقة لها (أنى طربتِ ولم تلحي على طرب) وقوله (حنت ... فقلت لها ...) ؟ إن هذا التحول في أسلوب القول يشي بإدراك الشاعر أن الناقة/الذات المشتاقة تعاني مشكلة لا يثمر في علاجها سوى الغلظة وفرض القرار، ولذا وجدنا المتلمس في هذا البيت يصدر قراره على ناقته بأسلوب قطعي لا خيار فيه ولا مشاورة : (لن تسلكي سبل البوباة ...) هذه الصياغة التي تهمش الآخر وتسلب حقه في التصويت على هذا القرار . وينبغي التنبه إلى أن هذا القرار إنما هو قرار المتلمس على ذاته بعد أن أعياه أمرها، فهو حين فكر وقدر في أمر هذه العاطفة المشتعلة في داخله علم أن لهيبها سيصل إليه حتى يحرقه إن لم يخمده قبل أن يتفاقم، فراح يحاور عاطفته بالعقل والإقناع، فلما لم يسكن جموحها شدها نحوه بغلظة فدفعها أمامه بمثل ذلك وأخذ يسوقها بسوط العقل حتى يوقفها في بلاد الشام . ولا يفهم من هذا أن المتلمس قد باع وطنه ونسي أهله بل هو في الواقع منجذب إليه، لكن العقل يفرض عليه وضع مبررات الرحيل، والتظاهر بالرضا حيال هذا القرار .

ومن الطريف أن هذا البيت ينـزع الستر عن تأويل بعض الرموز الـواردة في الأبيات السابقة، فالمتلمس هنا يفرض على ناقته إقامة جبرية في الشام حتى يهلك عمرو بن هند وأخوه قابوس، وهو قد ذكر في بداية النص أن ناقته تحن إلى العراق ولكنها (معقولة)، وأن راكبها يجد مثل ما تجد لكنه سيظل صابراً ينتظر (التشريق)، فما هو هذا العقـال الذي قيد الناقة فمنعها من قصد ما تحن إليه ؟ وما هو هذا الإشراق الذي يترقبه راكبـها والذي ظل بسببه محبوساً مسيجاً يترقب بزوغه ليتحرر وينطلق ؟ إنه في الواقع عمرو بـن هند الذي يمثل العقال الحائل بين الناقة ومداواة حنينها بالوطن، والشاعر المتلبس شخصية الناقة لا يستطيع العودة إلى وطنه ما دام الملك حياً . ولذا رأيناه ينتظر التشريق الذي هـو موت عمرو بن هند الذي تشرق عنده حياة الشاعر وتنشرح نفسه .

هذا هو المتلمس، وتلك هي ناقته المنشطرة عن ذاته لتحمل عنه بعض ما ينوء بـه من الهموم وآلام الغربة وآهات الحنين، وقد تجسدت مشاعر الشاعر جليـة في شخـصية الناقة التي مثلت وجدان الشاعر وهواجسه خير تمثيل، فكانت في حنينها الشاكي الحـزين وشوقها اليائس المخنوق صورة مطابقة للمتلمس، أو على الأصح : كانت هي المتلمس .

* * *

(٣)

المتلمس الضبعي :

إن الحبيـبةَ حبهـا لم ينفـدِ   واليأس يسلِي لو سلوت أخا ددِ [1]

ليس من السهل على المغترب المحروم أن تتطهر نفسه من آهات الشوق وغصص الحنين، فالغربة داء يضرب بجذوره في عمق الذات ولا يقبل الإزاحة أو الاقتلاع إلا عند ملامسة أرض الوطن، فهناك يكون الشفاء، وفي ذلك الموضع تبرأ النفس من أوجاعها . وفي هذا النص يطل علينا المتلمس – المنفي المبعد – مرة أخرى يعاني مرارة الوحدة وفقد الانتماء، لكنه في هذا النص يخرج علينا بنفس مختلفة عن تلك التي رأيناها في النص السابق . والذي يبدو لنا أن هذا النص قد قيل بعد ذلك النص بزمن، بعد أن امتدت غربته فاستشرت الأوجاع في نفسه، حتى لم يعد قادراً على احتمال الغربة والصبر على الحرمان من العشيرة والأهل، فانفجرت نفسه بأثر هذا الضغط المتواصل فأخذت تجهر بما فيها من مشاعر مكتومة، فإذا به يهجو الملك عمرو بن هند أشنع الهجاء وأقذعه، ثم ينحو إلى رهطه فيرميهم بالضعف والجبن والاستنامة إلى الذل لعدم نصرهم ابنهم المنفي، ولإطراقهم وانكسارهم عند هذا الملك الطاغي . وهذه النبرة الحادة المرتفعة لم نسمعها في قصيدة المتلمس السابقة، لأن وجع الغربة لم يشتد عليه بعد، وربما لأنه ظن أن بلاد الشام وأهله سيغنونه عن قومه ووطنه، فلما لم يستشعر ما أمله في الوطن البديل ارتدت إليه أشواقه وأحزانه . وقد بدت هذه المعاني واضحة في المطلع الغزلي الذي تقمص العراق فيه شخصية الحبيبة :

---

[1] ديوانه، ص ١٣١ . الدد : اللهو .

إن الحبيبـةَ حبهـا لم ينفـدِ ... واليأس يسلِي لو سلوت أخا ددِ
قـد طـالَ ما أحببتها ووددتها ... لو كانَ يغني عنك طـولُ توددِ

إنك لا تجد مشقة في إسقاط هذه المشاعر على العراق التي لم يرد الشاعر غيرها في الواقع، وتأمل كيف أنه لم يسم هذه الحبيبة، فهي ليست هند ولا فاطمة ولا أسماء ولا غيرهن ممن يفصح عنهن الشعراء عادة، بل هي (الحبيبة) بهذا الإبهام المستغلق لدى المتلقي، الواضح الجلي لدى المتلمس . وما أداة التعريف هذه إلا دليل وضوح عين هذه الحبيبة لديه، وكأن (الحبيبة) بهذا التعريف لا يوجد غيرها في حياته . ولكن هل يجدي اليأس الذي يجـدي عادة في السلو عن هذا الحبيبة ؟ كلا إنه لا يمكن أن ينسيه إياها، فلو كانت هذا الحبيبـة ذاتاً إنسانية لربما أجدى اليأس في السلو عنها، ولكنها في الحقيقة أرض الـشاعر، وطنـه الذي ربا فيه ونشأ، فيكف يمكن أن يذهل عنه وجذور شوقه مضروبة فيه ؟ إن اليأس لا يمكن أن يتمكن منه فيمحوه من ذاكرته حتى ولو توالت عليه الأيام وطال ابتعاده عنه، أما المرأة المعشوقة فإن اليأس يجدي العاشق في البرء من حبها .

وانتقل إلى البيت الآخر لترى موقف الحبيبة الصلب الذي لا يلين مع كثـرة مـا يسكب عليه المتلمس من كؤوس الحب، فقد طال ما أسمعها من آهات الشوق والحـنين ولكنها لم ترجع إليه الصدى، فظلت مشاعره نحوها هائمة كطيور الحب لا تجد شـجرة تحتويها، وهذا عينه هو وطن الشاعر العراق الذي لم يبادلـه الحـب، ولم يبـال بحنينـه وغصصه، فقوم المتلمس لم يرقوا لغربته، ولم يتعاطفوا مع رسائل استنصاره وتودده، مـا جعله يراجع نفسه في جدوى هذا التودد إليهم فأدرك أنه لا يغني معهم (طول تـودد)

الأمر الذي قلب موقفه منهم، فرأيناه في آخر النص شاداً وتره يرشقهم بسهام النقيصة والازدراء .

وبعد أن اتضح للمتلمس عدم جدوى التودد إلى قومه ألقى عن ظهره هذا الرداء متحولاً إلى موقف آخر يقطر بالثورة والجهر بكل ما في النفس دون مواراة أو مداراة، وتبرز لنا ناقة المتلمس مرة أخرى تجسد أحاسيس الشاعر وموقفه في مشهد حركي :

إن العراق وأهله كانوا الهوى   فإذا نأى بي ودهـم فليبعـدِ
فلتتركنهـم بليـلٍ ناقـتي   تذر السمـاك و تهتدي بالفـرقدِ

البيت الأول يبين صلة الشاعر بقومه مشيراً إلى صيرورتها إلى شيء من الماضي، فالعراق وأهله (كانوا الهوى) أما في الحاضر فالموقف اختلف بعد أن خذلوه ولم يبالوا بصوته الشاكي . وفي هذا البيت إيماء إلى أثر نفسي من آثار الغربة أرمض نفس المتلمس، إنه الحاجة إلى (الود)، وهذه الحاجة من الركائز التي تشعر الإنسان بالاستقرار والسعادة، وهي مما كان المتلمس يتمتع به قبل النفي، فلما أقصي عن أرضه أقفرت ذاته منها ففقد الركن الذي يستند إليه . وحسبك في بيان أهمية الإحساس بالود لدى المتلمس أنه جعله الرابط الوحيد الذي يصله بقومه ووطنه والأساس الذي يحقق مفهوم الانتماء إلى الأهل والأرض، فإذا ما اختل هذا الأساس بينه وبين قومه امتد هذا الاهتزاز إلى صلته بالعراق فلم تعد له قيمة لديه أو انجذاب نحوه : (فإذا نأى بي ودهـم فليبعـد) . ولنتذكر أن المتلمس في قصيدته السابقة قد جعل الود إحدى محفزات الرحيل إلى الشام، فقد أمر ناقته

بأن تقصد به إلى هناك ليحقق حاجته للود باتصاله بأهل الشام بعد أن فقده مـن جهـة عشيرته الذين أضحوا له أعداء :

أمي شآميةً إذ لا عـراق لنا   قوماً نودهم إذ قومنا شوس

ومما يزيد المتلمس قهراً أنه يبذل من الود بذلاً لا حد له فلا يلقى إلا الصد والإعراض :

قد طالَ ما أحببتها ووددتها   لو كانَ يغني عنك طولُ توددِ

ومع هذه الحال يقرر المتلمس إمساك نبع الود والحنين عن التدفق، فقد تـرجح لديـه أن الشوق والتحنان لا يجدي مع قوم أذلاء، فعزم على الرحيل عزماً مشحوناً بالإصرار، لكنه توارى خلف ناقته فتقمص شخصيتها، مسنداً إليها تنفيذ القرار الذي اتخذه :

فلتتركنهـم بليـلٍ ناقتي   تذر السماك و تدي بالفرقدِ

فقرار الترك والهجرة قرار عازم لا رجعة فيه، فقومه لم تفلح معهم محاولات الاسـتعطاف واستثارة النخوة، فلم يبق له سوى أن ينطلق إلى الشام عسى أن يجد هناك ما يعوض بـه عما افتقده . ويتجلى عزم المتلمس وإصراره عبر صياغة الفعل (فلتتركنهم) المبني علـى التوكيد بأداتي اللام والنون الثقيلة، وكذلك عبر الإشارة الزمانية (بليل) فهو لن ينتظـر إلى الصباح، بل سينطلق في هذا الوقت يعتسف دياجير الظلمة . ويأتي شطر البيت ليحدد الوجهة المكانية التي سيقصدها الشاعر وهي الشام، فالسماك نجم من قبل المشرق، والفرقد نجم من قبل الشام، وهذا النجم هو الذي ستهتدي به ناقته حتى تبلغ المتلمس مراده . وإذا

تأملت قليلاً تبين لك أن الناقة ما هي إلا قناع يموه به المتلمس عن ذاته، فالحقيقة أنه هـو الذي سيتركهم بليل،وهو الذي سيذر السماك،وهو الذي سيهتدي بالفرقد حتى يبلغالشام.

وإذا كنا رأينا ناقة المتلمس في النص السابق كثيرة الـشوق والحـنين، والـشاعر يصبرها في أمر هذا الحنين – فإننا نجدها في هذا النص مختلفة كل الاختلاف، فقـد زال عنها ما تعانيه من انكسار الحزن ومرارة التذكر والفقد، فإذا هي تعدو أشد عدو مفارقـة أرضها وجماعتها دون أن تنازع صاحبها أو تعاود عليه صيحات الحنين – كما هـي في النص السابق – بل تمضي مسرعة سرعة تطاير لها دقاق الحصى، واجتهدت في ذلك حتى تصبب عرقها :

تعـدو إذا وقع المُمـر بدفـها عدو النحوص تخاف ضيق المرصدِ
أجـد إذا استنفـرتـها من مبركٍ حلبـت مغابنهـا بـرب معقّـدِ
وإذا الركاب تواكلت بعد السرى وجرى السراب على متون الجدجدِ
مرحت وطاح المرو من أخفافِها جذْب القـرينةِ للنجـاءِ الأجردِ
لبـلادِ قـومٍ لا يـرام هديهم وهدي قـومٍ آخـرين هو الردي (١)

أرأيت كيف تباين ناقة المتلمس هنا ناقته هناك ؟ أو قل : أرأيت كيف تختلف نفسيته هنا عن نفسيته هناك ؟ إن هذا التفاوت دليل على أن بين النصين زمناً أيقن الشاعر خلاله أن لا فائدة من ترداد الشكاة والحنين فقرر أن يشق له طريقاً يستغني فيه عما جرد منه .

---

(١) الممر : السوط الشديد الفتل . الدف : الجانب . النحوص : الأتان الحائل . المرصد : الطريق . أجد : موثقـة الخلق . الرب : الطلاء الخاثر وقيل دبس التمر . المعقد : المائل للسواد . الركاب : الإبل . تواكلـت : فتـرت . المتون: جمع متن وهو ما غلظ من الأرض وارتفع . الجدجد : الأرض الغليظة . مرحت : نشطت . المرو : حجارة بيض . النجاء : الانطلاق . الأجرد : السريع . لا يرام : لا يضام . الهدي : الرجل الذي له حرمة .

وربما كانت سرعة الناقة في هذا النص صورة مطابقـة لنفـسية المـتلمس الـتي استطاعت أن تفك عنها أغلال استشراف معونة قوم لا يأ بون به، وحينئـذ انطلـق إلى وجهته الجديدة بعزم وإصرار، فكانت سرعة الناقة تجسيداً لقرار المتلمس وتحـرره مـن قيوده. ولنتذكر أن الشاعر في النص السابق لم يشر إلى سرعة انطلاق ناقته لأن نفسه هناك كانت منطوية على ذا ا تعالج جراحها النازفة من خناجر النفي التي ما نزعت عن جسده إلا قريباً، فلما انحبس الدم عن التدفق استعاد الشاعر قوته فعدا منطلقاً بسرعة هذه الناقة .

وحين نتأمل نلفي ناقة المتلمس ـ التي هي بلا شك ذاته التي ارتدت إليها عافيتها ـ (تعدو إذا وقع الممر بدفها) فهي تطيعه على أحسن وجه، فإذا ما أمرها بـالانطلاق عدت به، ولم يقل إنا تمشي أو تتحرك أو تسير، بل خص العدو إشارة إلى أنـا لم تعـد مكبلة بسلاسل الحنين التي رأيناها مثقلة ا في النص السابق . وفي شـطر البيـت كـاد المتلمس يفصح عن ذاته المقنعة حين شبه سرعة ناقته بعدو الأتان التي (تخاف ضيق المرصد) فالواقع أن هذا الوصف يصدق على المتلمس نفسه، فهو في الحقيقة من يخـاف ضـيق المرصد، فعمرو بن هند قد توعده وأهدر دمه، ما جعل فؤاده يخفق بمشاعر الوجل من أن يفجأه أحد عمال عمرو بن هند أو أعوانه فيسوقه إليه ليقتل . هذه العقدة الـتي يعانيهـا الشاعر في قرارة ذاته هي التي وجهته لانتقاء صورة يغلب عليها الخوف لتشبيهها بـسرعة ناقته التي يستتر خلفها .

ويمضي المتلمس في الحديث عن ناقته التي تشف عن ذاته فنراه يجمع لها صـفات القوة والشدة والنشاط، فهي (أُجد) أي قوية موثقة الخلق، لها من الصلابة والقدرة على التحمل ما يجعلها قادرة على السير وقت الهاجرة حين يلتمع السراب وتضعف الركـاب، وليس سيرها في هذا الوقت العصيب سيراً هيناً سهلاً، بل هو عدو شديد الوقع يتطاير له الحصى . أين هذه الصفات من النص السابق ؟ وأين الحديث عن القوة والنشاط فيـه ؟ إنك لا تجد فيه إلا حنيناً دامعاً، وشكوى حزينة مخنوقة، وأنى للحديث عـن القـوة أن يجتمع مع هذا الضعف والقهر والانزام ؟!! أما في هذا النص فقد لملم الشاعر ذاته وحـل عنها قيود الهم والوجع فانطلقت قوية نشطة تشق طريقها نحو الشام، فكانت صورة الناقة التي تعدو مسرعة حتى تقاذف المرو من تحت أخفافها هي في الحقيقة نفسية الشاعر الـتي ظهرت في هذا النص بصورة جديدة تجهر باستغنائها واستقلالها عمن بح صوته في الـنص السابق بالحنين والشوق إليهم، كما أن أوصاف قوة الناقة واكتنازها عبر (أُجد) وعـبر الإشارة إلى قدر ا على سير الهاجرة حين يكل سواها، هي في الواقع مؤشـرات علـى الشخصية الجديدة التي ظهر ا المتلمس فجعلته قادراً على البوح بما لم يكن يجرؤ عليـه، حيث هجا الملك في هذا النص بأقذع القول وأفحشه، ثم ذهب يحرض قومه على الثـأر والانتقام ممن نكل بأبنائهم وشردهم .

لقد سبق لنا القول بأن نفسية الشاعر تسم شعره بما يموج فيها من الهواجس والشواغل فيأتي شافاً عن مواقفها ورؤاها لحظة الإنشاد، إذ إن الإحساس المسيطر هو الموجه الأول نحو اختيار الألفاظ وانتقاء الصور وصياغة التركيب، ما يجعل للقصيدة نفَساً واحداً يهيمن على كافة مقاطعها . وقد بدا هذا جلياً في قصيدتي المتلمس، حيث غلب على الأولى طابع الحزن والانكسار، في حين سيطر على الثانية جو القوة والثورة والاندفاع . وقد كانت الناقة فيهما هي جسر العبور نحو استجلاء هذه المعاني لكونها المعادل الموضوعي لشخصية المتلمس .

* * *

(٤)

عبيد بن الأبرص :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن سلكْن غُميراً دون غُموض [١]

---

[١] ديوانه، ص ٧٩ .

حين لا تصدر القصيدة ـ أية قصيدة ـ بخبر يسبقها يبين مناسـبتها أو سـبب إنشادها فإنه يمكن استقراء ذلك عبر أبيا ا الأخيرة، ففيها غالباً يكشف الـشعراء عـن موضوع القصيدة الرئيس، سواء كان مدحاً أو فخراً أو هجاءً أو رثاءً أو غير ذلك مـن الأغراض . وإذا عرف غرض القصيدة وتيارها العام أمكن اشتمامه في كافـة مقاطعهـا. وقصيدة عبيد هذه لا تعرف مناسبتها، لكن غرضها الرئيس يدور حول الفخـر بجـودة الشعر وإحكام صنعته، فبه ألجم الخصوم ودحر الأعداء . والذي يبدو أن خصومة نشبت بين عبيد وأحد معاصريه فهجاه عبيد وأغلظ عليه بالقول، ثم ألحق قصيدته تلـك ـذه القصيدة يتباهى فيها بما لسع به خصمه من سياط الهجاء، بدليل أنه يوجـه الخطـاب في بعض أبيا ا إلى شخص معين . إذن فهذه القصيدة مبنية على أسـاس التبـاهي بـالقوة والاعتزاز بالذات، فإذا توجهنا نحو استجلاء نفسية الشاعر عبر سلوك الناقة فلا بد مـن استحضار هذا الغرض الذي قامت عليه القصيدة، مع التنبه إلى أن الغرض الشعري العـام هو في حد ذاته إحساس يهيمن على النص فيسم كافة خلاياه، ويصبغه بلون معين ينسجم مع طبيعة الغرض، ففي الفخر مثلاً قوة واستعلاء، وفي المديح تـشوف واسـتجداء، وفي الرثاء حزن وانكسار، وهكذا ... وكل غرض من هذه الأغراض يميل بالشاعر صوب ما يتفق مع طبيعته من المعاني والصور والألفاظ .

لقد بدت ناقة عبيد في هذا النص تحن إلى برق لمع بالحجاز، فأخذ يحاورها ـ وهو في الحقيقة إنما يحاور نفسه ـ في شأن هذا الحنين ويزجرها عنه، مبيناً لها أن عهد الصبابة وخفض العيش قد ولى، فلتتهيأ ناقته/ذاته لاستقبال حياة جادة شاقة لا لهو فيها ولا لعب :

وحنت قلوصي بعد وهنٍ وهاجها مع الشـوق يوماً بالحجاز وميض

فقلت لها لا تضجـري إن منـزلاً نأتـني به هنـد إلـي بغيـض

دنا منكِ تجواب الفـلاةِ فقلصي بما قد طبـاكِ رعيـةٌ وخفُوض (١)

ما أرحب صدور النوق لاحتضان أحاسيس الشعراء وأحزانم، وما أوسع جلابيبها الـتي أخفت الشعراء تحتها فباتوا من خلالها يبثون أشواقهم ويجهرون بحنينهم وهواهم، وما أشبه النوق في هذه الوظيفة بليل المحبين والمغمومين الذي يتغنون فيه هواجسهم، وينـسجون تحت عتمته خيوط الشقاء والأسى .

وكما رأينا ناقة المتلمس في نصه الأول تباشر حنينها وقـت الليـل ـ (حنـت قلوصي بها والليل مطرق) ـ فإن ناقة عبيد كذلك تستثيرها ظلمة الليل للحنين (وحنت قلوصي بعد وهن) وفي اقتران الحنين بالليل تتراءى لنا شخصية الشاعر المتوارية خلـف جدار الناقة، لأن الليل هو الوقت الذي تثور فيه الأحزان والهموم، وهو ما حصل لعبيـد حيث نفخ سواد الليل في نفسه جمار الحب والشوق فأضاءت والتهبت بنـار الحـنين إلى الحجاز، ديار حبه وهواه . ولا يغرنك زعمه بإسناد فعل الحنين إلى الناقة، فما الذي حن إلا عبيد نفسه، وما هاج وميض الحجاز إلا شوقه هو .

---

(١) الوهن من الليل : نحو منتصفه . وميض : أي وميض البرق . تجواب الفلاة : قطعها . قلصي : جدي وأسرعي . طباك : دعاك . الرعية : الرعي . الخفوض : الدعة والسكون .

ثم يبدأ الشاعر في محاورة ناقته في شأن هذا الحنين فيأمرها بالكف عنه، لأنه لـن يستجيب لتحنانا ولو طال، فالأرض التي تحن إليها أرض لم تعد لها قيمة لديه، لأن منبـع قيمتها عنده هو صاحبته هند التي أعرضت عنه وصرمت علاقتها به، فما جدوى الحجاز بعد انطفاء جذوة الحب فيه ؟ وفي هذا البيت يأتي تفسير رمز الوميض الـذي التمـع في البيت السابق فهيج أشواق ناقته، إنه في الواقع (هند) التي أضاءت ذكرى حبها البعيـد نفس الشاعر فأشعلت هواه ثم راح سريعاً يطرد هذا الهوى لئلا يتسع ضرامه بالإشارة إلى قطع هند حبل المودة، وما دامت قطعته فما الذي يدعوه للتعلق ا ؟ لقـد قابـل عبيـد القطيعة بقطيعة مثلها، بل امتدت قطيعته حتى شملت أرض هند، الحجاز، حيث صـارت إليه بغيضة، ولا ندري إن كانت صفة البغض هذه منسحبة علـى هنـد نفـسها أم لا، فالشاعر لا يبدي تعلقاً ا، فما إن قطعته حتى صار الحجاز إليه بغيضاً، فـأين التـهالك وشدة الوجد الذي يقطر من الشعراء عادة في مثل هذه المواقف ؟ إن عبيداً في هذا النص عزيز أبي لا يقبل الذل، ولا يتتبع من أعرض عنه، فنفسه لا تتيح لأحد أن يمس كرامتها أو أن ينال من كبريائها .

وبعد أن زجر عبيد ناقته أمرها بالخروج من عالم الحب والذكريات، فقد ولى زمن الهوى ولين العيش فلتيمم صوب القفار لتعتسفها مجدة صابرة على مـشاقها وأهوالهـا، صامدة أمام رمضائها ولفح هجيرها . أفتشك بعد هذا أن ناقة عبيد ما هي سوى صورة من نفسه ؟ إن المطابقة والتمويه أوضح من أن نستعين عليها بأدوات الإثبات والتـدليل،

فما يخاطب عبيد في هذا النص إلا ذاته التي ما فتئت فيها شعلة الحب تومض وميـضاً لا تراه العين، لكن الشاعر يحسه في نفسه إحساساً خفياً ويريد في الوقت ذاته تطهير نفـسه منه باقتلاع جذور حب هند ليستقبل حياة جديدة جادة رمز لها ـذه الفلـوات، ورمـز لحياته القديمة اللاهية التي ودعها بـ (رعية وخفوض)، وهذه الرموز دقيقة الدلالـة في مواضعها، فالحب لا يستمر ولا يستوثق إن لم يجد مرعى وعيشاً خفيضاً، وهو ما كـان عبيد يرتع فيه أيام صلته ـند، فكان يسقي بماء الحب ذلك المرعى فيزيده خضرة، وحـين انقطعت صلته ـا احتبس الماء فأجدب المرعى وصار أرضاً قاحلة، وهذه صفة (الفلوات) التي جعلها عبيد رمزاً لحياة الجد التي سيتحول إليها بعزة وكبرياء في استغناء تام عن هنـد وعن استسقاء مائها لاستعادة الحياة لذلك المرعى القديم . وما يؤكد عزم عبيد على هجرة حياته السالفة أنه أمر ناقته أن تشق به هذه الفلوات جادة مشمرة بقوله (فقلصي)فهو لم يأمرها أن تسير به أو تحمله أو غير ذلك من ألفاظ الرحيل، بل أمرها ـذا الفعل خاصـة المحمل بمعاني السرعة والقوة والمضاء، وحيث كانت ناقة عبيد صورة لذاته، وكان خطا ـا في النص موجهاً لنفسه في الأساس فإن هذا اللفظ يحمل ملامح عبيد المنسجمة مع موقفه من هند، فقد ذكرنا أن عبيداً في هذا النص ذو عزة وكبرياء، فحين قاطعته هند قاطعهـا دون أن يجادلها في شأن هذه القطيعة، بل ربما كان موقفه أكثر إعراضاً منها بدلالة وصف (بغيض) المتجاذَب بين الحجاز وهند . ثم يأتي بعد هذا لفظ (فقلصي) وهـو جـسر الانتقال من جزيرة الحب إلى الصحراء، فنجد عبيداً يعبره بسرعة ومضاء وكأنه مـشتاق

إلى رمال الفلوات ولهيبها دون أن يلتفت خلال هذا العبور إلى أرض الأحلام أوتنازعـه نفسه إليها . إن عبيداً لا يؤمن في هذا النص بشريعة المحبين فلا يأسف على من صد عنه، وهو ما ظهر صداه عند لبيد بن ربيعة بعد دهر (فاقطع لبانة من تعرض وصله ...) .

إن نفَس التعالي المسيطر على شريحة الناقة أثر طبيعي لروح الفخر التي اقتحم عبيد نصه وهو مشحون ا، فطبيعة هذا الغرض لا تجعل الشاعر يبدي تماوتاً في الحب، بل لابد أن يثبت على موقف واحد من الصرامة والاعتداد بالذات، لأن صلابة الفخـر ترققهـا مشاعر العشق، وهذا ما جعل عبيداً يحصر حديث الهوى حول الصريمة والقطع الذي كان موقفه فيه أقسى من موقف هند ليتسق هذا الموقف المحاط بالكبر والاستغناء مع فخـره في آخر النص بجودة شعره وقوة أسره حيث استطاع به قهر الخصوم وإذلالهم :

قطعت به منك الحواملَ فانبرت   فما بك من بعدِ الهجـاءِ نهوض
صقعتك بالغـر الأوابدِ صقعةً   خضعت لها فالقلب منك جريض (١)

فهل يحسن مع هذا النفَس المعتد المتباهي أن يوهنه الشاعر بأحاسيس الهوى ؟ إن الإعراض السريع الذي أبداه عبيد لهند حال إبدائها القطيعة وعدم سعيه لاستعطافها كمـا يـصنع المحبون عادة ـ مؤشر لأمواج نفسه الراشحة بمعاني القوة والفخر، وهو البحر الذي تسبح فيه هذه القصيدة ويصبغ عامة مقاطعها .

---

(١) الحوامل : الأرجل أو أعصاب الأقدام والأذرع . انبرت : هزلت وضعفت . الغر : القصائد المشهورة . الأوابد: الغريبة . الجريض : المغموم أو المغصوص .

إن التفاوت الكبير في المقطع الحواري بين الشاعر والناقة عند كل من عبيد والمتلمس في قصيدته الأولى يوقفنا على مدى أثر نفسية الشاعر في بناء النص وصياغة معانيه ليأتي شافاً عن ذاته وما يعتلج فيها من الأحاسيس، فالمتلمس في نصه ذاك كان في غاية التعاطف مع ناقته يحاورها في لين ورفق، لأنه كان يعاني خوف الملك وألم الغربة وقسوة النفي، ما جعل نفسه منكسرة خاضعة، فانعكس هذا الملمح في خطابه لناقته . أما عبيد فإن نفسه ثائرة مشحونة بالكبرياء والاعتداد بالذات، فانطبعت هذه الملامح على حواره لناقته فبدا عليها قاسياً غليظ القول، حنت فزجرها بحدة (لا تضجري)، ثم أمرها في غير ترفق أن تجوب به الفلوات دون اعتبار لحنينها إلى الحجاز وشوقها إليه، ليس هذا فحسب بل عليها أن تحمله في تلك المفاوز مسرعة به في جد ونشاط (فقلصي) فأين الرفق واللين في هذا الحوار من ذلك الذي رأيناه عند المتلمس (أنى طربتِ ولم تلحي على طرب) المتلمس يلتمس لها العذر في حنينها وعبيد يزجرها عنه . إن نفسية الشاعر ومشاعره هي التي توجه دفة شعره, وتصوغ معانيه, وتبني أساليبه وفق طبيعة أحاسيسها واتجاه رياحها .

(٥)

الأعشى :

أأزمعــت من آل ليلي ابتكــارا وشطت على ذي هوىً أن تزارا [(١)]

في سبيل المال يترك المرء وطنه وأهله فلا يحط رحله إلا عند منبعه يتزود منه ويملأ قرابه ويظل كذلك فلا يعلن اكتفاءه منه أبداً . وقد كان الأعشى كثير النجعة طلباً للمال، وتكرر ذلك منه حتى عرف به . وفي هذه القصيدة يرحل عن وطنه قاصداً اليمن لمــدح ملكها قيس بن معد يكرب، يرحل وفي نفسه نبض خفاق يشده نحو وطنه، لكن داعــي المال أقوى شداً وأكثر إغراءً فيستجيب له مندفعاً بعزيمة وتصميم، ثم لا يلبث إلا وتعــود إليه ذكرى الوطن وصور الأهل والأصحاب فيفتر وتضعف عزيمته . وهكذا يسير الأعشى إلى ممدوحه ونفسه تنازعه إلى أرضه وأهله فيجبرها على مواصلة الرحيل ساعياً إلى كــبح جموح الشوق وتسكينه بعدة نفسه بالمال المنتظر من لدن ملك يهب بغير حساب .

وتطل علينا ناقة الأعشى تحمله في هذه الرحلة الطويلة الشاقة وقد هيأهــا لبعــد المسير بأن أوكل ا راعيين يجلبان لها خير العشب وأطيب النبات لترتع في أخفض عــيش وألينه حتى تتملأ وتصلب قبل أن تركب الصحراء، حيث الجدب وطول الرحلة، لكن ما تزودت منه لم يكفها حتى تصل لهدفها، فقد نحلت أثناء الرحلة وأدركها التهدم فأخــذت تشتكي إلى الأعشى ليرق لها من هذا الجهد والضنى، لكنه لم يعطف عليها بل نهاها عــن الشكاة وأمرها بالمواصلة والصبر حتى تلاقي قيساً :

وشــوقٍ علوقٍ تناسيته بجــوالةٍ تستخف الضفارا
فأبقى رواحي وسير الغد ....و منها ذوات حِذاءٍ فصارا

---

(١) ديوانه، ص ٨١ .

وألواح رهبٍ كأن النسو ...ع بين في **الدف منها سِطَارا**
ودأياً تلاحكْن مثلَ الفؤو ....س لاحم منها السليلُ الفِقَارا
فلا تشتكِـن إلي الوجى وطول السرى واجعليه اصطِبارا
رواح العشي وسير الغدوّ يد الدهر حتى **تلاقي الخيارا** [(١)]

إن ناقة الأعشى هذه تباين نوق الشعراء السابقة بكونا تحمل عن الشاعر آلام الجسد دون أوجاع النفس، لكنها في الوقت ذاته تتيح لراكبها التخفف من حرارة شوقه العالق بكبده (وشوق علوق تناسيته بجوالة...)، أما في النصوص السابقة فقد كانت ناقة الشاعر تنـوء بتجسيد همه وحزنه فتبدو مغمومة تحن إلى وطنها وألافها كما رأينا عند كل من المتلمس وعبيد بن الأبرص، في حين لم تكن تحمل شيئاً من أوجاع الجسد ومشاق الرحيـل الـتي تعرض للشاعر أثناء الرحلة . أما ناقة الأعشى فعلى عكس ذلك، فقـد ظهـرت علـى جسدها آثار الهدم والاضمحلال في حين لم يبد منها شوق أو حنين إلى وطنها المتـروك، فقد تقاسم الشاعر معها مشاق الرحيل، فتحمل هو هموم النفس (وشوق علوق تناسيته) في حين وقعت عليها هي أتعاب الجسد فبدت هزيلة متآكلة .

وأول ما يلفتنا في شريحة ناقة الأعشى معاناة الشاعر من شوقه لوطنه، وحنينه إلى أرض الهوى التي يتركها الآن قاصداً نحو اليمن، لكن وطنه لا يتركه بل يرحل معه آخـذاً مكاناً فسيحاً في داخله، ما جعل شوق الشاعر إليه يظل متحركاً لا يـسكنه اسـتمرار

---

(١) بجوالة : ناقة كثيرة الجولان . الضفار : ضرب من العدو . ذوات حذاء قصار : أي أنا مجموعـة الأخفـاف ليست منتشرة . الرهب : الناقة المهزولة . النسوع : السيور التي يشد ا الرحل . الدف : الجنـب . الـسطار : الآثار. الدأي : الفقار . تلاحكن : تلازمن . السليل : النخاع .

الرحيل، ولذا رأيناه يصف شوقه لوطنه بأنه (علوق) وهي من صيغ المبالغة الدالة علـى الكثرة والاستمرار والتمكن . ولم يقف الأعشى أمام هذا الشوق الغلاب ساكناً يعـاني عصفه ولهيبه بل اتخذ منه موقفاً مضاداً ليطرده عنه ما أمكن، يتبين من قوله : (تناسـيته بجوالة) فهو لا يريد الاستسلام أمام غليان الشوق فذهب يحارب هذا الـضعف بـسيف الحكمة، فلكي يحيى المرء حياة كريمة لا بد له أن يعاني الغربة والشقاء، وهذا مـا فعلـه الأعشى حين لمس في عيشه ضيقاً وشظفاً فراح يستمد له السعة والخفض من ينبوع قيس ملك اليمن، متحملاً في سبيل ذلك رحلة شاقة بعيدة الأطراف، ولن تستطيع حبال تعلقه بوطنه وأهله أن تمسكه عن الانطلاق، فهو ماضٍ لا محالة .

إن مواجهة الضعف بالقوة، وكسر الانهزام بقبضة التصميم، طابع يـسم كافـة شرائح النص، وأقرب شواهده إلينا انتزاع الأعشى ذاته من أسر الشوق بارتحـال الناقـة (وشوق علوق تناسيته بجوالة ...) . وكذلك نجد هذا الملمح في مطلع النص حين زجـر الأعشى ذاته في لحظة ضعف بكت فيها على فراق الحبيبة ليعيد إليها قوتها واستمساكها :

ففاضت دموعي كفيض الغرو .... بِ إما وكيفاً وإما انحـدارا
قليلاً فثُـم زجـرت الصبى وعـاد علي عـزائي وصارا

وكذلك نجده في مقطع الناقة حين اشتكت إليه من مشقة الرحلة وهدم الجسد فلم يقبـل منها هذا الضعف، حيث رد عليها بحزم وقوة يأمرها بالثبات والصبر :

فلا تشتكِـن إلي الـوجى وطول السرى واجعليهِ اصطبارا

وعلى هذا يمكننا القول بأن المراوحة بين الضعف والقوة ملمح من ملامح نفسية الأعشى الذي كان يقاسي اصطراع طرفيه في داخله، الضعف يستعين عليه بجنود الهوى والأنس بمجاورة الأهل في الوطن، والقوة تكتسح هذا المد العاتي بضرورة التعقل والالتفات إلى الواقع الضنك الذي لا يصلحه سوى جود ملك اليمن وفيض عطائه، فليقصده معتلياً فوق عقبات النفس ومثبطات العزيمة .

لقد حاول الأعشى تهدئة نفسه المتعبة من الفراق بتطمينها بأن خروجه إلى اليمن هو خروج مؤقت غير دائم، فما إن يصل إلى الملك ويمدحه وينال سيبه إلا وسيسارع في العودة إلى وطنه، هذه المحاورة بين الأعشى وذاته تستشف من الوصف الذي انتقاه لناقته وهو (جوالة) أي أن هذه الناقة لا تعرف الثبات أو الاستقرار، فحين تخرج من وطنها لا تخرج لتلقي برحلها في غيره، بل تتجول ثم تعود . وفي بناء الصفة على صيغة المبالغة (فعال) تأكيد لهذا المعنى وتعميق للطمأنينة في النفس المحزونة المرهقة . وفي هذا اللفظ مؤشر قوي على الوعي الشعري لدى الأعشى تجاه ما يوظف من الألفاظ والصيغ، فقبل هذا اللفظ بلفظ واحد وصف شوقه لوطنه وحنينه إليه بأنه (علوق) بصيغة المبالغة (فعول) كما مر، وإذا كان الداء موصوفاً بالكثرة والتمكن فإن العلاج لا بد أن يكون مثل ذلك، ولذا رأينا الأعشى يستجلب للعلاج قالباً لفظياً من قوالب الداء نفسها وهي صيغ المبالغة فيصب الدواء فيه ليكون ما انتقاه (فعالة/جوالة) قادراً على غلبة الداء (فعول/علوق) .

ويبدو أن شاعرنا أفلح في تطهير ذاته من علتها ولو قليلاً، حيث وجدناه يحكـي حال ناقته بأنها (تستخف الضفارا) أي تستخف العدو السريع فتنطلق بخفة . وإذا أردنا الحقيقة فإن هذه الحال هي حال الأعشى لا حال ناقته، لأنه بعد أن اطمأن بأن خروجـه من وطنه هو خروج مؤقت، سكنت نفسه فبدأت طيور مال قيس بن معد يكرب تحلـق فوق رأسه، فاستخفه الطرب، فانطلق بسرعة وخفة متحرراً من أسر ذلك الشوق العلوق الذي كان يقيده ويلوي عنقه إلى وطنه مرات كثيرة . ولم يكن هذا التحرر من الشوق إلا بعد أن عرف الأعشى كيف يبرئ نفسه بناقته (الجوالة) بما في هذه البنية اللغويـة مـن رسائل الطمأنة والتسكين القادرة على حل رباط الشوق والحنين .

وبعد هذا يصف الأعشى كيف كانت ناقته ترفل في النعيم وضروب العشب قبل أن تركب هذا الطريق الخشن، طريق الرحلة، فقد أوكل بها رجلين، وكانت بين خمـس نوق، يهيئان لها ما تشتهي من ألوان النبت وطيب المأكل :

دفعن إلى اثنين عند الخُصو .... ص قد حبسا بينهن الإصارا
فعـادا لهـن ورازا لهـ .... ن واشتركا عمـلاً وائتمارا
فهـذا يعِـد لهن الخَلَى ويجمـع ذا بينهن الخِضارا (1)

فتأمل كيف تتمتع هذه الناقة بهذا النعيم، وانظر كيف أنها مرفهـة مخدومـة، لا تتكلف الذهاب إلى المرعى بل تظل في موضعها مقيمة في راحة ودعة، يقوم على خدمتها رجلان يجلبان لها ما تشتهي . ولا يفوتنك أنها ليست وحيدة أو منفردة، بل هـي آنـسة

(1) الخصوص : بيت يتخذ من عيدان القصب وأغصان الشجر . الإصار : الحشيش اليابس . راز الرجل الـشيء : قام عليه وأصلحه . الخلى : الرطب من النبات .

بمجاورة ألافها . إننا حين نقرأ هذه الأبيات مكتفين بدلالا ا الظاهرة قد نرمي الأعـشى بالسذاجة، ونتهمه بتصوير ما لا نفع منه سوى الإثقال على المتلقي، فمـا فائـدة هـذا الحديث عن ناقته ومأكلها ؟ إن مما يجب على المتلقي إذا شاء الوقوف على الحقيقة التفتيش بدقة ويقظة عن مقاصد الشعراء الماكرة الخفية التي يوارونها في مواضع لا نظـن للوهلـة الأولى أنها صالحة للمواراة، فيجب لفهم حقائق الشعراء ألا نحسن الظن م، وألا نحمل ما يقولون على ظاهره، فهم لا يصرحون إلا بأقل الحقيقة ويخفون سائرها، ما يجعل تصديقهم ضلالاً وغفلة .

ربما تعجب حين أقول لك : إن حديث الأعشى عن طعام ناقته مشحون بالحسرة والأسى، يرشح بحنين مكلوم وزفرة مكظومة، تأمل ذلك الوصف ثم اسأل نفـسك : ألا تصدق تلك الأبيات على مجالس الشراب واللهو التي كان الأعشى كثيراً ما يعتادهـا ؟! بلى، هذه هي الحقيقة، فالأعشى ذلك اللاهي المفتون بالخمر لم يستطع أن ينسى مجالسها في بلاد قومه وهو في طريق رحلته إلى اليمن، وربما كانت هي من أشق ما عسر عليه فراقه في وطنه فظلت حية تتحرك في داخله، فلما أراد أن يصف كيف أعـد ناقتـه للرحلـة أسقطت نفسه ـ ربما بغير وعي منه ـ ملامح مجلس الشراب على ذلك الوصف . ويمكن من غير مشقة أن تلمس التشا ات بين الطرفين، فالناقة ليست وحيدة بل معها جماعة من القطيع يبلغ عددهن خمساً، وهكذا مجالس الشراب، لا ينفرد فيها الشارب لوحـده بـل يجتمع مع خاصة خلانه . والناقة مخدومة لا تتكلف أمر نفسها إذا يقوم عليها رجـلان،

وهذان هما السقاة في مجلس الخمرة . أما الطعام المعد للناقة فقد ذكر الأعشى أنـه مـن أطيب الطعام وأحسنه، فهناك الخلى الذي هو الرطب من النبات والبقول، والخضار الذي هو العشب الأخضر الندي . وهكذا حين يصف الأعشى مجالس الشرب فإنه ينص علـى أن الخمرة المعدة للشاربين هي من أجود الخمور وأنقاها، كما قال في هذه القصيدة :

وذاتِ نوافٍ كلون الفُصو ... ص باكرتها فادمجت ابتكارا

إذن فنفسية الأعشى المتحسرة المشتاقة هي التي كانت توجهه وتنتقي له الصور والأوصاف المصطبغة بما يسيطر عليها من المشاعر والهواجس، الأمر الذي جعلنا نرى حنينـه لوطنـه وشوقه السها ولهوها بادياً في نعته طعام ناقته وعناية الرعاة ا .

ولكون رحلة الأعشى شديدة النأي عظيمة المشقة فقد بدا أثر ذلك الإجهاد عليه وعلى ناقته، ولا ننسى أن بين موطن الأعشى اليمامة الواقعة في نجد وبين محـط رحلتـه اليمن، مسافة بالغة الطول بعيدة الطرفين، وقد ذكر لنا الأعشى ما حل بناقته من التهـدم والضعف نتيجة الإعياء وطول السرى، ليرينا كيف أن عناية الراعيين ا وتوفيرهما خـير الأغذية وأطيبها لم يستطع أن يبقي راحلته صلبة متماسكة على امتداد الرحيل :

فأبقى رواحـي وسير الغـد .... و منها ذوات حِذاءٍ قِصارا
وألـواح رهـبٍ كأن النسو ....ع بين في الدف منها سِطَارا
ودأياً تلاحـكْن مثـلَ الفُؤو .... س لاحم منهاالسليلُ الفِقَارا

إن هذه الناقة عند التحقيق صورة مطابقة من صاحبها الأعشى، فقد كانت هانئة بوطنها آنسة بألافها، منغمسة في لذة المأكل وجودة الطعام، لكنها بعـد أن ارتحلـها الأعـشى

انقطعت صلتها بكل ذلك . ومع طول الرحلة وتوالي الأيام ـ (فأبقى رواحـي وسـير الغدو...) ـ أدركها الهزال وزالت عنها نضارة النعيم، فأخذ الشاعر يـصف منـاحي ضعفها وتحولات جسدها ذاك القوي المكتـ قبل الرحلة، وصف ذلك في ثلاثـة أبيـات تصور جسداً شديد النحول، بل تصور عظاماً تتحرك بلا لحم يكسوها، فقد فني شـحم ذلك النعيم الذي كانت غارقة فيه، وها هي الآن تقف على طرف الحياة وقد فتح الموت قبضته استعداداً لجذ ا . وعند التأمل نلفي هذه الناقة صورة دقيقة من الأعشى، بل ربمـا صح القول بأن هذه الناقة هي الأعشى نفسه، فهو قد كان منغمساً مثل هـذه الناقـة في أنواع الملذات وصنوف اللهو أيام الصبا حيث النضارة والقوة والنشاط، أمـا الآن فقـد أدركه الكبر وجلله الشيب فخرج من هذا النعيم كما خرجت الناقة منه راكبـة ظهـر الصحراء . إنه يحدثنا عن شيبه في هذا النص حديثاً تدوي فيه نبرة الحزن والأسى :

وإن أخـاكِ الذي تعلمين لياليـنا إذ نحـل الحِفَارا
تبدلَ بعـد الصبى حكمةً وقنعـه الشيب منه خمارا
أحـل بهِ الشيـب أثقالَه وما اعتره الشيب إلا اعترارا

أرأيت كيف يكرر لفظ (الشيب) في مواضع عدة ؟ ألا تتحسس في هذا التكرار المتتابع جراح الحسرة على الماضي المنقضي ؟ بلى إن هذا هو ما كان يرمض الأعـشى ويوقـد فؤاده، ولذا كانت نبرة الحزن والأسى تجلجل مدوية في نواحي هذه الأبيات .

إن مرحلة المشيب تتحول بالجسد من القوة إلى الضعف، ومن النضارة إلى الذبول، وهذه التحولات قد تحققت على صفحة جسد الأعشى فبدت ظاهرة في صورته العامة . وهي كذلك قد برزت على معادله الموضوعي/الناقة فصارت نحيلة شاحبة قـد أدركهـا الضعف والتهدم، في حين أنها كانت قبل ذلك قوية نضرة حيث اصطفاها الأعشى من بين عدد من النوق لتميزها وجمالها في عينه :

فكـانت سريتهـن التـي   تروق العيونَ وتقضي السفَارا

وكأن الأعشى في هذا البيت يصف حاله أيام شبابه وفتوته، حين كان صـلب الجـسد حسن المرأى، يروق عيون الغانيات . ولكن هذا النعيم والتفتي لا يدوم، فهو صـائر إلى ضعف المشيب لا محالة، ولذا رأيناه يتحدث عنه بنبرة حزن وانكـسار . ثم لمـا انتقـل للحديث عن ضعف ناقته بعد قوتها، سمعنا نبرة الحزن ذاتها التي كانت مدوية عند حديثـه عن شبابه، وما ذاك إلا لأن التحول السلبي الكائن على جسد ناقته هـو ذات التحـول الكائن على جسده هو، أي أن ضعف ناقته وذبولها مرآة لضعفه وشيبه هو، فهو يتحدث في الموضعين عن حالة واحدة يسيطر عليها إحساس واحد .

وإذا كان سبب بلوغ الأعشى مرحلة الشيب هو توالي الأيام وتعاقب الليالي فـإن هذا نفسه هو سبب صيرورة ناقته إلى الضعف وفناء الجسد، حيث نص الأعشى على أن طول الرحلة ـ الموازي لطول رحلة حياته ـ هو علة ما حل بها، وهو ما عبر عنه بقوله : (فأبقى رواحي وسير الغدو...) ثم كرر هذا مرة أخرى بعد ثلاثة أبيات فقط : (رواح

العشي وسير الغدو...) ما ينبئ عن حدة إحساس الأعشى بمرور الأيام، وشعوره بـ القهر إزاء سلطة الدهر العاتية التي تسلب من الجسد قوته وتحرمه من لذاته .

لقد كان لنوق الشعراء في النصوص السابقة تحققاً وحضوراً حياً في النص، فكـان الشاعر يحاورها ويسند الأفعال إليها، ويفسح لها الفرصة للحديث وبث الشكوى والحنين، أما في هذا النص فإن الأعشى لا يمنح ناقته ما منحها الشعراء السابقون، حتى إنا لما اشتد ا الإعياء وجهد الرحيل فاشتكت إليه طالبة الرفق ا، لم ينقل إلينا نص هذه الشكوى، ولم يسمِعنا ما أسمعته من الأنين والتوجع، فقد أهمل ذلك مكتفياً بنقل رده على شـكا ا، وهو رد محمل بملامح الحدة وعدم التعاطف :

فلا تشتكِـن إلـي الـوجى   وطولَ السرى واجعليهِ اصطِبارا
رواح العشـي وسـير الغدوّ   يد الدهـر حتى تلاقي الخِيارا

إن السر في هذا المنحى المتفرد الذي سلكه الأعشى يكمن في عدد من الأمور، أولها غرض القصيدة، فالشاعر يمدح ا قيس بن معد يكرب، وللمديح سنن وقواعد يجب أن يلتزمها الشعراء، فلا يحسن أن يظهر الشاعر في مطلع القصيدة تهاوتاً في الحب وذلـك ليبـدو في شخصية رزينة يجللها العقل، وهذا ما تستلزمه آداب مخاطبة الملوك، وهو ما بدا في عـدد من النصوص المدحية، حيث يكون المطلع الغزلي فيها معبراً عن معاني الهجر والصد، وهذا شيء بين في قصيدة الأعشى هذه، حيث إنه هو الذي أزمع الابتكار من آل ليلى، وهـذا يناقض الشائع المألوف، إذ الغالب أن الشاعر هو من يعاني حسرات رحيل ظعائن الحبيبة .

هذه الشخصية المتزنة التي عني الأعشى بنحتها لذاته منذ مطلع النص بدت جلية في البيتين

السابقين، فقد تعالى على مشاعر الضعف فأنف التصريح بمقالة الجهـد والإعيـاء الـتي اشتكت ا ناقته إليه، وذلك ليظهر على سمت واحد من الشدة والقدرة على الإمـساك بزمام النفس وسوقها بالقوة والقهر لما فيه صلاحها، وهو ذا إنما يريد إظهـار صـلابة الشيوخ واقتدارهم على الصبر والتحمل، وقد صرح في بداية النص أن الشيب قنعه وأثقله. ولو صرح الأعشى بشكاة ناقته لكان قد سمح للضعف أن يكون له صوت في قـصيدته، ولذا أهمل ذكره مكتفياً بإظهار الحدة في الرد بالنهي عن الشكوى والأمر بالصبر، كـل ذلك ليبدو الأعشى في شخصية تليق بحضرة الملك، الأمر الذي يجعل الملك مصغياً يرتقب في حماسة ما سيسمعه من أبيات المديح والإطراء . وقد يكون ما دفع الأعشى للإعـراض عن إثبات شكوى ناقته أنه يريد أن يظهر في تمام الشوق والرغبة الجموح لرؤيـة الملـك وإنشاده، ولكون موقف ناقته ينطوي على ضعف وفتور فقد جنح عن ذكره لأنـه يـنزم جموح الرغبة وينال من حقيقة الشوق الذي يريد أن يظهر به .

وأمر أخير أشرنا إليه سابقاً، وهو أن الأعشى في هذا النص يراوح بين الـضعف والقوة، فتجذبه الأولى تارة فما يلبث أن يقمعها بالثانية فتتوارى حيناً ثم تعاود نـشاطها، الضعف يشده نحو وطنه، والقوة تستعلي على هذه المشاعر مصممة على قصد الملك لنيل رفده . هذه المراوحة نلفيها في ذانك البيتين، فحين سيطرت على ناقة الأعشى أحاسـيس الضعف والحسرة على ترك الوطن سارع إلى طرد هذا الإحساس وإزالتـه بحـدة (فـلا تشتكن) فهو لا يريد أن يتسلل إليه هذا الإحساس لئلا يغلب عليه فيقيد مسيره، وهـذا

الموقف ينسجم مع نضج الأعشى وبلوغه مرحلة المشيب ـ كما أعلن ـ بما فيهـا مـن الرجاحة والحكمة .

إن ناقة الأعشى هذه تعكس على مرآة صافية حال صاحبها وموقفه مـن هـذه الرحلة التي أخرجته من وطنه وأهله، إنها في الحقيقة صورة للأعشى نفسه، فهذه الناقة التي اشتكت هي نفس الأعشى التي أرهقها الرحيل، وهذه الناقة التي لم يشأ أن يعلن شـكا ها هي ذاته التي كان يحارب ضعفها وحنينها إلى الأهل والوطن والمتروك، وهذه الناقة الـتي قمع صو ا الشاكي ا هد لئلا يرى الملك في إقباله عليه ارتخاء في حبل الرغبة والتوق إنما هي في الحقيقة نفس الأعشى التي كانت تحاوره في شأن هذه الرحلة وطولها، وليس طلب الأعشى من ناقته الصبر على مشقة الرحيل (واجعليه اصطبارا) إلا خطاباً لذاتـه هـو لتكف عن الشكوى وتحبس زفرا ا الدامعة بصبر جميل حتى (تلاقي الخيارا) .

و ذا يتبين أن الناقة في الشعر الجاهلي لوحة كبرى يرسم عليها الشعراء خطوطـاً وألواناً تستمد ماد ا من محبرة النفس، فتأتي تلك الناقة صورة تجلي ما يموج في النفس من الأحاسيس والهواجس، وما يقلقها من الأحزان والهموم، وما يرمضها من الشوق والحنين، أو يستخفها من الرغبة والأمل، وما تنطوي عليه جوانحها من المشاعر والشواغل والرؤى، إنها ذا صورة من الشاعر، وإن شئت الحقيقة فقل : إنها هي الشاعر نفسه ..

الفصل الثالث

سلوك الحمار الوحشي في نسيج القصيدة

تعد لوحة الحمار الوحشي في الشعر الجاهلي مـن أغـنى اللوحـات بـالخطوط والألوان، وأحفلها بالمشاهد والأحداث، وأوفرها بالشخوص الحية الفاعلـة، وأكثرهـا امتداداً عبر الزمان، حيث تبدأ زمن الربيع حيث الخضرة ووفرة الماء حتى يذهب هذا كله في فصل الصيف . وتظل شخصية الحمار الوحشي رغم غنى هذه اللوحة ووفرة شخوصها وامتداد زمنها الشراع الذي يحرك مركب اللوحة، والمرتكز الذي تـستند عليـه كافـة تفاصيلها .

وتبدأ قصة الحمار الوحشي في فصل الربيع حيث غزارة الماء وكثرة النبات، يرتـع الحمار في هذا النعيم ولا شيء يكدره، تحيط به أتنه، أوأتانه في الغالب، التي قارع الفحول الأخرى للسيطرة عليها وحمايتها حتى بدا أثر عراكه ذاك على صفحة جسده، فلا يذكره الشعراء إلا وهو مكدم معضض قد ظهرت عليه آثار (طَرد الفحول وضر ا وكِدامها) . وهذا الربيع الذي ينعم فيها الحمار لا يدوم كثيراً، إذ تبدأ رايات الـصيف تلـوح لهـذا النعيم،وما إن يتحقق وصول هذا الجيش المدمر إلا ويتصرم الربيع ويصوح النبت وتنـشف الغدران، وينـزع عن الأرض ذلك المعطف الفاتن المكسو بالخضرة وألوان الزهر، فيلبسها لهيب الصيف وسمومه الحارة رداء آخر قد نسجته إبرة القيظ فبدا شاحباً مغبراً لا أثر فيـه

لخضرة ولا حياة . وعند هذه المرحلة العصيبة التي يتهدد فيها بقاء الحُمر تنـشط حركـة الشخوص وتقع كامل المسؤولية على الحمار الوحشي قائد القطيع لإيجاد مخرج من هـذه الأزمة، فيشرع في استرجاع شريط خبراته السابقة يتذكر مواقع الماء ويفكـر في أقـرب الموارد إليه، وتراه لتحقيق هذا الهدف يصعد على نشز من الأرض يستروح الريح ويقلب بصره حتى إذا هدته ذاكرته وحواسه إلى مورد ماء لا يسارع بالنـزول وسوق القطيـع إليه، بل يظل لحكمته وخبرته مقيماً على مرتفعه هذا ينتظر الموعد الآمن الـذي ضـربه للانطلاق وهو الليل، لأن ظلمته هي بمثابة جلباب أسود يختفي القطيع في جوفـه أثنـاء التوجه للمشرب، فإذا ما حلت هذه الساعة صاح الحمار بأتنه وأخذ يدفعهن أمامـه في شدة وغلظة، فيواجِهنه بالمعاسرة والرمح على وجهه وصدره فلا يبالي بذلك بـل يظـل صابراً محتداً عليهن حتى يبلغ ن الماء . وعند نبع الحياة هذا قد يـشرب القطيـع آمنـاً مطمئناً، وهذا قليل ما يكون، وقد يفجؤه القانص المستتر في قترته بسهام بالغ في بريهـا ووتر بالغ في شده وتقويته، فتخطئ سهامه فتحل الفوضى وينـزل الهلع بالنفوس فتفـر حتى (تكاد من الذعر تفري الأديما)، وتواصل الأتن فرارها والحمار خلفهن يدفعهن لئلا يقفن، حتى إذا اطمأن لابتعاده عن مصدر الخطر أمسك عن العدو وأحاطت به الأتن ساكنات وجلات، ثم يأخذ الحمار بالصياح صياحاً يحمل مـضامين الـسعادة بالنجـاة وسلامة القطيع . وهناك على مسرح الحدث يجمع القانص سهامه الخائبة بحزن وحـسرة يقلب كفيه في أمر مسغبته ومسغبة عرسه وصبيته الذين يرتقبون عودته في شوق ولهفـة،

كيف سيواجههم وقد آب إليهم خائباً صفر اليدين من لحم تلك الحمر التي تراءت أمامه لحظة ثم ولت سريعاً كالسراب الخادع ؟!!

هذه هي قصة الحمار الوحشي في الشعر الجاهلي في أكمل صورها، وهي لم ترد بهذه التفاصيل عند كافة الشعراء، بل تباينوا في ذلك تبايناً كبيراً، فاختلفت اللوحة لديهم طولاً وعرضاً وضيقاً واتساعاً وغنى وفقراً، حسب طبيعة كل شاعر، وموج نفسيته التي تتولى رسم تلك اللوحة وانتقاء ألوانها ، وانحناءات خطوطها بحسب ما تحتضنه من المشاعر والأفكار والرؤى، فقد يرى شاعر أن مشهد القانص الذي يغتال سعادة القطيع ببرد الماء لا ينسجم مع تجربته فيقف باللوحة عند هذا الحد مهملاً هذا المشهد الدموي . وعلى العكس فقد يرى غيره أن صورة القانص وإصابة سهمه تتفق مع غرضه فيثبته . وكذلك قد يظهر بعض الشعراء الحمار الوحشي منسجماً مع أتنه لا يغلظ عليهن ولا يضربهن، في حين يبرزه البعض في غاية الشراسة والعنف في سوق إناثه وقيادهن . وقد يجعل شاعر حماره مصحوباً بأتان واحدة، ويضم إليه البعض جماعة من الأتن قد يحدد عددها وقد يهمل .. وسيمتد بنا القول كثيراً لو تتبعنا التباينات بين الشعراء في تقديم صورة الحمار الوحشي التي قد تبدو للناظر العجل صورة نمطية مكررة في حين أنها مليئة بالتباينات، ولا شك أن التباين بينهم دليل على الوعي الشعري أولاً، ومؤشر لقدرتهم على استثمار معطيات البيئة وشخوصها لتحميلها بخواطرهم وتأملاتهم وجعلها ناطقة في صورة حركية حية بمواقفهم ورؤاهم،كما سيتبين لنا هذا في القراءات النصية التالية .

(١)

أوس بن حجر :

تنكر بعدي من أميمةَ صائف فبِرك فأعلى تولبٍ فالمخالف [١]

لا يبدو أوس بن حجر في هذا النص غارقاً في لهو الشباب وشهوات النفس، كما أنه لا يظهر متجعداً محدودباً قد اعتلى مركب الشيخوخة والهرم، بل هو في منـزلة بـين المنـزلتين، فقد ظلت في ذاته رسوم من ذكريات الصبا تذكره بنبض الحياة وتشعره بدبيبها الحي، لكنه ملتفت عن التعلق بذلك أو الحنين إليه، فقد شغله أمر أجل من هذا وأعظـم، أيقظه إليه سنه الذي تقدم به قليلاً فأخرجه من ساحة اللهو إلى ساحة أخرى لا خـضرة فيها ولا نضارة، ساحة أطلعته على وجه آخر للحياة، وأزاحت له الستر عن سلطة قاهرة لا تغلب، تتعقبه في هدوء وصمت، ولا تفلح معها محاولات المقاومة أو الهرب، إنما سلطة الدهر التي تتعقب منابع الحياة فتحبسها دون مشاورة، هذه الحقيقة هي أثقل ما أحس به أوس بعد التحول العمري في حياته حتى باتت أوجع الحقائق وآلمها .

وفي هذه القصيدة يطل علينا أوس وقد ترسخت في نفسه هذه الحقيقـة المـرة، فذهب يتتبعها في مناظر شتى من حوله، فرأى معول الدهر في كل ذلك أصلب من إرادة الحياة، رأى هذا ماثلاً بيناً في كل من الأطلال وصورة الحمار الوحشي وصورة القانص،

---

[١] ديوانه، ص ٦٣ .

ثم ختم ذلك كله بإظهار الإيمان والتسليم بقوة الدهر التي لا تقهر . وخلال تلك الشرائح كلها كان أوس يسعى لترطيب جفاف هذه الحقيقة بشيء من نداوة الحياة، ويحاول جاداً أن يزرع الثبات والبقاء في الأرض اليباب، ما يعنى أن هذه القصيدة تحمل أشياء من آمال أوس ورغباته، نثرها في تربة المشاهد المقهورة المغلوبة التي وظفها كنماذج لسطوة الدهر . وعلى هذا نستطيع القول بأن هذه القصيدة هي عبارة عن تأملات وآمال، فهي تطلعنـا على ما يرمض أوساً من جانب، وما يرجوه ويأمله من جانب آخر .

سنبدأ بشريحة الحمار الوحشي باعتبارها المحور الذي تتكثف حوله تـأملات أوس وآماله، وكذا لأن سائر الشرائح الأخرى تلتقي مع هذه الشريحة في الفكر والمرتكـزات الأساسية والمنعطفات العامة, إلا أن هذه الشريحة تختص بكونا أشف اللوحات عن نفسية أوس، وخاصة ما يتصل بآماله ورغبات ذاته، يقول :

كأني كسوت الرحلَ أحقب قارباً   له بجنـوبِ الشيطين مسـاوف
يقلـب قيـدوداً كأن سـراتها   صفا مدهنٍ قد زحلفته الزحالف
يقلب حقبـاءَ العجيزةِ سمحجاً   ا نـدب من زرهِ ومناسـف (١)

لقد قلنا إن أوساً في تجربته الشعرية هذه يحمل في قاع نفسه رسوماً من ذكريات الماضي، وها هو في هذا المقطع عبر سلوك الحمار الوحشي يفصح عن شيء من سلوكياته المنقضية، فقد كرر هنا مرتين متتاليتين لفظ (يقلب) الذي يصف فعل الحمار بأنثاه، وهو ينبئ عن

(١) الأحقب : الحمار الذي في بطنه بياض . قارب : حمار يعجل ليلة الورد ، أو يقصد المـاء لـيلاً . الـشيطين : موضع. السوف : الشم . القود : الأتان الطويلة . يقلبها : يصرفها يميناً وشمالاً . سرا ا : ظهرها . المدهن : نقـرة في الجبل يجتمع فيها الماء . الزحالف : جمع زحلوفة وهو المكان المنحدر الأملس . السمحج : الطويلة . نـدب : أثر. زره : عضه . مناسف : أي ينسفها بفيه .

تمام الامتلاك والاقتدار، وفي بناء اللفظ على صيغة المضارعة تعميق لهذا المعنى لدلالة هذه الصيغة على الدوام والاستمرار، ولتأكيد وقوع الأتان تحت سلطة الحمار أشار الشاعر إلى إضراره ا وعنفه وقسوته عليها : (ا ندب من زره ومناسف) ولا يخفى ما في صـيغة الجمع (ندب ، مناسف) الدالة على كثرة الأضرار من الإشارة إلى قوة الفحل وهيبته . ثم تأمل حديث أوس عن هذه الأتان تجده حديثاً يقطر رقة وجمالاً، حتى لربما خلت أنـه يصف أنثى من البشر يعرفها ويهواها، انظر إلى أوصاف هذه الأتان تلفيها معـبرة عـن الحسن الجسدي ونعومة الملمس، فالشاعر يكرر وصفها بالطول ـ وهـو مرتكـز مـن مرتكزات الجمال ـ (قيدود، سمحج)، كما يخص بالذكر جانباً من الجسد متلبس بمعاني الشبق والاشتهاء، إذ يصف مؤخر ا بالبياض (حقباء العجيزة)، ثم يصف ما لا يمكـن تبينه إلا باللمس فيذكر ملاسة ظهرها ونعومته (كأن سرا ا صفا مدهن قـد زحلفتـه الزحالف) وهذا الوصف يوازي نعت العشيقة بأنا (بضة الجسد) وهو مـا لا يمكـن للعاشق معرفته إلا بعد الخلوة والملامسة . و ذا يتجلى أن هذه الأتان ذات القوام الممشوق والملمس الناعم والعجيزة البيضاء، هي صورة مستدعاة من ذلك الماضي الجميل الذي كان أوس ينعم به أيام شبابه وصبوته، ويتأكد هذا حين نعلم أنه كان ـ كما وصفه الرواة ـ غزلاً مغرماً بالنساء [1]، ومن هنا انسكبت هذه الأوصاف البشرية علـى أنثـى الحمـار الوحشي . ومن اللافت أن هذه الأتان لا تقابل فحلها القاسي عليها بالمعاندة والمعاسـرة،

---

[1] ينظر : الأصبهاني، الأغاني (بيروت : دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م) ، ٤٨/١١ .

كما هي عند عامة الشعراء، بل هي في تمام الطاعة والانصياع، يقلبـها كيـف يـشاء فتستجيب له بلا التواء، دون أن تفعل ما تفعله الأتن من التأبي ورمح الفحل على وجهه وصدره . ولا شك أن هذا ينسجم مع جمال صورة الأنثى لدى أوس، وخاصـة وهـو يستعيد تجاربه الماضية فيسقطها على صورة الأتان، ولأنه لا يريد أن يظهر فاقـداً للقـوة والفتوة بتولي ذلك الماضي عنه جعل الحمار هنا قاسياً عنيفاً، وهذا يتفق مع صوت القـوة الذي يحرص أوس على جعله مدوياً في أنحاء النص عله يجدي في مقارعة الدهر، وهو مـا بدا جلياً في حديثه عن ناقته التي بالغ في نعتها بالقوة والصلابة حتى قاربت أوصـافه لهـا عشرين وصفاً كلها تدور حول التغني بالقوة، ما يشي بأن أوساً كان يطرد عـن نفـسه مشاعر الضعف بإظهار القوة والإلحاح على ذكرها، خاصة أنه في وقفة تأمليـة يطـالع سطوة الدهر في رهبة ووجل من صلابة معاوله التي لا يصمد تحتها شيء .

وبعد أن حدد لنا أوس شخوص لوحته : الأحقب القارب والقيدود الـسمحج، وعين لنا مكانهما : (جنوب الشيطين)، شرع في وصف حالهما في هذا الموضع :

وأخلفَه من كـل وقْطٍ ومدهنٍ   نطاف فمشروب يباب وناشف
وحلأها حتى إذا هي أحنقـت   وأشرف فوق الحالبين الشراسف
وخـب سفَا قُريانِهِ وتوقـدت   عليه من الصمانتين الأصـالف [١]

(١) الوقط : حفرة في الجبل يجتمع فيها ماء السماء . حلأها : منعها من الورد . أحنقت : ضمرت حتى لزق بطنها بظهرها . الشراسف : أطراف الأضلاع . خب السفا : ارتفع وطال . القريان : جمع قري وهـو سـيل المـاء . الأصالف : جمع أصلف، وهو المكان الأجرد .

إن الحمار وأتانه هنا يطابقان تمام المطابقة أوساً وصاحبته أميمة الواردة في مطلع النص، فالشاعر هنا لا يذكر على عادة الشعراء ما كان فيه الحمار وأتانه قبل هذا المُحل من الخضرة وألوان النبت التي كانا فيها يرتعان في سعادة ورضى، فهو يهمل ذلك إهمالاً تاماً قافزاً قفزة طويلة تجاوزت به فصل الربيع إلى فصل الصيف، فإذا هو يحدثنا عن الجدب والقحط الذي يعانيه الحمار وأتانه، فقد جفت مواضع الماء واصفر الزرع فغدا المكان جدباً مقفراً لا أثر فيه للحياة، ما جعل الحمار يعزم على الرحيل بحثاً عن مواضع أخرى توفر حاجته من الماء . هذه التفاصيل نفسها قام عليها المقطع الطللي، كما يحدثنا أوس :

تنكر بعدي من أميمةَ صائف ... فبِرك فأعلى تولبٍ فالمخالف
فقوٌّ فرهبى فالسليلُ فعاذب ... مطافيلُ عوذٍ الوحش فيه عواطف
فبطن السلي فالسخالُ تعذرت ... فمعقُلةٌ إلى مطار فواحف
كأن جديد الدار يبليك عنهم ... تقي اليمين بعد عهدك حالف (١)

فأنت تراه لا يحدثنا على عادة الشعراء عن أيام الوصال حين كان ينعم بصحبة أميمة ويجالسها لما كانت الأرض معشبة والمياه وافرة لم تضطر النازلين ا بعد لمفارقتها بحثاً عن الماء، بل هو يتجاوز هذا كله كما تجاوزه في شريحة الحمار الوحشي مهملاً الإشارة إلى النعيم والسرور والأنس ـ كما أهمله هناك ـ فيوقفنا بشكل مفاجئ على ما حل بمنازل القوم من التغير وانعدام الحياة . إن التركيز على إبراز صور التهدم وانزام الحياة أمام زحف الموت يجلي لنا ثقل الإحساس بسطوة الدهر في نفس أوس حتى طغى ذلك عليه

---

(١) هذه كلها مواضع . ومعنى البيت الأخير : أي يحلف لك جديد الأرض أنه ما حل ذه الدار أحد لدروس معاهدها .

فجعل على بصره غشاوة لا تريه إلا مناظر الفناء والبلى، وأزاح من ذاته الشعور بتـدفق الحياة وجريانها فلم تعد ذاكرته تستحضر أيام النعيم حين كانت الحياة راجحة بالموت .

إن مشهد التهدم والتحول هو بمثابة طلائع الموت ونذره، فتشكل هذا المـشهد في صورة ما هو دليل دنو الفناء واقتراب حلوله، ولما كان أوس يعاني مـن قـسوة الـدهر وامتناع مغالبته فإن صورة ذلك المشهد بمعانيه المصاحبة لم تنحصر لديه في صورة الأطلال الدارسة بل امتدت إلى ذوات أخرى حاملة معها الإحساس نفسه، فالأتان لمـا أرهقهـا الظمأ وانقطاع مادة الحياة حل ا ما حل بالأطلال لما احتبس عن أهلها ما احتبس عـن هذه الأتان، فإذا هي متغيرة شاحبة ضامرة قـد (أحنقـت وأشـرف فـوق الحـالبين الشراسف). والأمر نفسه بدا على صفحة جسد القانص الذي ظل مقيماً على المـاء ـ كما سيأتي ـ يترقب مجيء الحمار وأتانه للورد، حيث يحدثنا أوس، المـسكون ـاجس الموت، عن صورته فيقول :

صدٍ غائر العينين شقـق لحمه سمائم قيظٍ فهو أسود شاسف

فهذا القانص قد أصابه ما أصاب الأطلال والأتان من التحول والشحوب بسبب طـول عهده بما تستلزمه الحياة من الطعام والشراب . وعلى هذا فإن مشهد الأطـلال المـشعر بالموت قد اتسعت صورته في ذهن أوس فامتدت لتتشكل في الذوات الحيـة الإنـسانية والحيوانية .

إن موقع المسؤولية الذي يحتله الحمار الوحشي يستوجب عليه البحث عن مخرج من أزمة الظمأ التي يعانيها هو وأتانه، وقد عرفنا في حديثنا عن سلوك القيادة لديه أنه مستمسك بمسؤوليته، قائم بها على أحسن وجه، وهاهو هنا يمارس الدور نفسه :

فأضحى بقاراتِ الستارِ كأنه ربيئةُ جيشٍ فهو ظمآنُ خائف
يقولُ له الراؤونَ هذاك راكب يؤبن شخصاً فوق علياءَ واقف
إذا استقبلته الشمس صد بوجهه كما صد عن نارِ المهول حالف (١)

إن وصف الحمار حال وقوفه على ذلك الجبل بأنه (ظمآن خائف) هو وصف ينطبق كل المطابقة على أوس نفسه حين كان واقفاً على أطلال أميمة، فأزمة الظمأ جعلت الحمار في حاجة ملحة إلى الري، كما جعلته خائفاً من عدم تحققه فيهلك، فهذه الأزمة هي التي استثارت لديه مخاوف النهاية . والأمر ذاته يصدق على أوس، فأزمة الطلل العافي المنسحق هي ما جعلت أوساً (ظمآن خائف)، ظمآن إلى التزود من الحياة التي لا يبلغ المرء منها مرحلة الري أبداً، وهو كذلك خائف من عدم تحقق هذه الغاية . إن شاعرنا قد أفرغ هواجسه ووساوسه في ذوات قصيدته فأضحت تعاني ما يعاني منه، وتقف من الحياة موقفاً يجسد موقف الشاعر ويحمل رؤاه .

وبعد وقوف الحمار الذي امتد وقتاً طويلاً جاء الفرج :

---

(١) القارات : جمع قارة وهو جبيل مستدق ململوم في السماء . الستار : موضع . التأبين : اتباع الأثر، واتباع آثار الميت لمحاسنه . نار المهول : نار باليمن كانوا يحلفون بها .

تذكر عيناً من غُمـازةَ ماؤها له حبب تستن فيهِ الزخارف
فأوردها التقريب والشد منهلاً قطاه معيد كرةَ الوردِ عاطف [(١)]

إن ثقل إحساس أوس برهبة الفناء دفعته إلى بعث الحياة وجعلها حاضرة في كل موضـع، فنراه يسعى إلى بث الشخوص الحية في المواضع التي لا أثر فيها لوجود الإنسان، لإنه يريد جعل الحياة تزاحم الموت في كل مكان علها تخفف من حدة إحساسه به . فهذا الموضـع القصي الذي قصده الحمار (عين غمازة) رجاء أن يجده خالياً لا أحد عليه يكدر شربه، لم يشأ أوس أن يلغي وجود الأحياء عليه الذين يحققون حضور الحياة، فجعل القطا مقيماً به لا يكاد يفارقه، يغادره سرب ويفد إليه سرب آخر . وقد صنع أوس هـذا أيـضاً في وقفته على الأطلال إذ لم يجعلها خالية، بل بعث الحياة فيها ليحـرك سـاكنها ويكـسر جمودها فينتصر للحياة على مظاهر الموت والخراب :

ا الِعين والآرام ترعى سخالُها فطيـم ودانٍ للفطامِ وناصـف

ولتأكيد الانتصار للحياة انتقى أوس من الحيوان الإناث منه خاصة لأنا ترمز إلى الخصوبة والقدرة على الإنتاج والعطاء ليضمن بقاء الحياة واستمرارها في تلك المواضع المقفـرة . وكذلك جعل صغارها ذوات الأسنان المختلفة حاضرة في المكان ترعى مع أمها ا ليعمق معنى الحياة ويؤكد رسوخها في تلك الأطلال عبر صورة الصغار التي ترمـز للحيـاة في بدايتها عند نشأ ا الأولى .

---

(١) غمازة : موضع . حبب الماء :طرائقه أو موجه الذي يتبع بعضه بعضاً . الزخارف : ذباب صغير يطـير فـوق الماء . التقريب والشد : ضربان من العدو .

ونواصل قصة الحمار الوحشي لنرى ماذا حصل بعد أن يمم تلقاء الماء، هل شرب وشربت أتانه في صفو وطمأنينة حتى ارتويا، أم قد اعترضهما ما كدر عليهما لذة المورد؟:

فلاقى عليها من صباح مدمراً لناموسِهِ من الصفيـحِ سقائف
فأمهـله حتى إذا أنْ كأنـه معاطي يدٍ من جمةِ المـاءِ غارف
فأرسله مستيقـن الظـن أنه مخالطُ ما تحت الشراسيفِ جائف
فمر النضـي للذراع ونحرِهِ وللحين أحياناًعن النفس صارف
فعض بإبهامِ اليمينِ ندامـةً ولهف سراً أمه وهو لاهـف [1]

ربما كان هذا المقطع أملأ مقاطع القصيدة بالرموز، وأكثفه بمشاعر أوس ورؤاه الوجودية، إن أوساً الذي عرك الحياة وعركته يقدم لنا في هذه الأبيات خلاصة تجاربـه ومقارعتـه الأيام، يعرض لنا خبرته عبر هذين الطرفين، الحمار والقانص، في مشهد حركـي نـابض متوتر تتعانق في حمأته رقاب البقاء والفناء . لقد ورد الحمار الماء طلباً للحيـاة، وللعلـة نفسها ورده القانص, الحمار يريد الماء، والقانص يريد الحمار، فالمورد نقطة جذب انساق إليها الطرفان حباً للحياة وتعلقاً بها، لكن هذه الغاية لا تتحقق لهما جميعاً في وقت واحد، بل إن تحققها لأحدهما هو رهن بإخفاق الآخر, فبقاء الحمار حياً متوقف علـى فـشل القانص، ونجاح القانص متوقف على هلاك الحمار، إنها علاقـة جدليـة بالغـة التـوتر والتناقض، ومن خلالها تتجسد إحدى سنن الحياة الكبرى التي ترهن حياة أقـوام بمـوت آخرين . لقد ساق الحمار أتانه إلى المشرب بعد أن بالغ في التأكد من سـلامة الطريـق

---

(١) صباح : قبيلة . مدمر : يدمر ما رمى بقتله . الناموس : بيت الصائد . الصفيح : صخر رقاق يبنى به البيـت . الشراسيف : أطراف الأضلاع . جائف : يصير السهم إلى الجوف . النضي : أراد السهم . الحين : الموت .

وأمنه، حيث قضى وقتاً طويلاً شمل النهار كله واقفاً على جبل، حتى إذا اطمـأن انطلـق بأتانه على ثقة بري الظمأ حيث كان يسوقها مراوحاً بين التقريب والشد . والموقف نفسه بدا من القانص، فقد بالغ ـ كما وصفه أوس ـ في العناية بسهامه وبريهـا وإراشـتها لتكون مصيبة نافذة، كما بالغ في الاهتمام بقوسه فجعل نصا ا صلباً ووترها مشدوداً إلى أقصى حد حتى يكون السهم في غاية السرعة والمضاء، الأمر الذي جعله واثقاً من إصـابة الرمية (فأرسله مستيقن الظن) . إذن فكل من الحمار والقانص قد استعد و يأ ثم تقـدم على ثقة من تحقيق الغاية، ولكن الغاية لم تتحقق لأحد منهما، فلا الحمار تمكن من شرب الماء، ولا القانص أفلح في إصابة الحمار، فقد باء كل منهما بالخسران رغـم اسـتعداده و يئوه وإقدامه الواثق . وأوس ذا المشهد إنما يعرض حقيقة من حقائق الحياة الراسخة في ذاته, وهي أن الحلم شيء والواقع شيء آخر، فليس كل ما يحلم به الإنسان، وإن بالغ في التهيؤ له يصمد على أرض الحقيقة، فهناك قوة خفية تتربص بالمرء وتبدد أحلامـه، إنـا الدهر الذي لا يرحم الإنسان حتى وإن كان بقاؤه مشروطاً بتحقق حلمه، كهذا القانص الذي خدده الجوع ومزقته المسغبة، ومع ذلك طاش سهمه فانقبض فؤاده حسرة وانكفـأ على نفسه يقلب كفيه في أمر هذه الحياة الغامضة العسيرة على الفهم .

لقد لامس الحمار الوحشي أمنيته لكنه لم يهنأ ا، أراد الحياة بشرب الماء فباغتـه الموت على منابع الحياة، وكذلك شخصت أمنية القانص أمام عينيه فرماها بسهمه لكنه لم يصبها, وما إن أحس الحمار بسهم المنية إلا وفر هارباً دون أن يهمل اصطحاب أتانه :

وجالَ ولم يعكِـم وشيع إلفَه بمنقَطَع الغضراءِ شد مؤالـف
فما زالَ يفري الشد حتى كأنما قوائمـه في جانبيهِ الزعانـف
يصرف للأصواتِ والريحِ هادياً تميم النضي كدحته المناسـف (١)

لقد فاجأ الموت الحمار ففر منه هارباً واشتد في عدوه حتى قطع مسافة طويلة دون أن نعلم أين كان يقصد ؟ وإلى أي جهة يفر ؟ وأين استقربه المقام ؟ هذه التساؤلات لا نعثـر في النص على إجابات لها . وحين نرجع إلى بداية النص نجد أوساً نفسه في مثـل موقـف الحمار هنا، فهو حين استثارت الأطلال فيه أحاسيس الموت، صد بوجهـه عـن هـذه الأطلال مرتحلاً ناقته لتنأى به عن هذا المشهد المروع، وكانت ناقته خلال ارتحاله إياهـا تسير به بسرعة عالية ركز على إبرازها ونوع في وصفها لكنه لم يخبرنا أين كان يقصد ؟ وفي أية جهة يسير ؟ تماماً كهذا الحمار الذي اشتد في عدوه إلى وجهة غير معلومة !! فهل كان هاجس النهاية عظيم النبض والتوتر في نفس أوس حتى أمسى الفرار مـن مـشاهد الموت مقصداً في حد ذاته ؟ وهل أثقل هذا الهاجس أوساً حتى استوت لديـه وجهـات الهرب من مناظر الفناء ؟ ربما كان أوس يرى في الصد والرحيل عن مثيرات الإحـساس بالموت ومنابعه علاجاً يخفف من وطأة هذا الإحساس ويعمل على تفريغه، فكأن رحيلـه عن الأطلال وفرار الحمار من المورد معني بشيء واحد فقط هو الابتعاد عن بؤر التوتر . ولكن هل يكفي هذا للنجاة من الموت ؟ إن الفرار لا يضرب على الهارب سياجاً يحميـه

(١) لم يعكم : لم ينتظر . شيعها : أعانا على الجري . الغضراء : الأرض الطيبة الخضراء . شد مؤالف : أي عدو يجمع بين الألاف ولا يدعها تتفرق . يفري الشد : يعمل الجري . كأن قوائمه زعـانف : أي معلقـة لا تمـس الأرض. من سرعته . يصرف للأصوات : أي يتسمعها خوفاً . والريح : أي يستروح هل يجد ريح إنسان . النضي: ما بين الرأس والكاهل من العنق . كدحته : عضضته . المناسف : منسف الحمار فمه .

من رسل المنية، وهذا ما كان أوس يعتقده فعبر عنه عبر حال الحمار بعد أن فر وبـالغ في الهرب من القانص، حيث رأيناه (يصرف للأصوات والريح هادياً) فهو لم يكن مطمئنـاً حتى بعد أن نجا واستقر به المقام بعيداً عن منطقه الحدث، حيث أخذ يتسمع الأصوات من حوله، ويرخي سمعه لكل نبأة خوفاً أن يكون فيها نذير من شر قادم . ولشدة خوفـه لم يقتصر على حراسته بتوظيف حاسة السمع فحسب، بل وظف كذلك حاسة الشم فأخذ يستروح الريح ويفتش في رسائلها إن كانت تحمل له خبر قانص آخر أو سوءاً يتربص به. وأوس إنما يكشف عن مخاوفه هو عبر صورة الحمار وهواجسه، ويفصح عن قناعاته ورؤاه حول مفاجآت الحياة .

إن لدى أوس اعتقاداً راسخاً بضعف الإنسان وعجزه عن مصاولة الدهر، وقـد سكب اعتقاده هذا في شرائح عدة من قصيدته هذه، ولما كان إيمانه بمعتقده ضارباً بجذوره في أعماق ذاته أفصح عنه في نهاية القصيدة فجعله ختاماً لها، موحياً بأن النص كله إنما هو حاشية على هذين البيتين :

ولو كنت في **ريمانَ** تحرس **بابه**   **أراجيلُ أحبوشٍ وأغضف آلف**
إذن لأتتني حيثُ كنت منيتي   يخُــب **ا هــادٍ لإثري قائف** (١)

لا يخطئ المتلقي نبرة الحزن والأسى في هذين البيتين، فلقد آمن أوس ذه الحقيقة، وأدرك أن الدهر سلطان غاشم لا تمكن مقارعته، ومهما بالغ الإنسان في التحصن منه فلن يفلـح

---

(١) ريمان : اسم حصن منيع . أراجيل : جمع رجال . أحبوش : أسود . الأغضف : الكلب المسترخي الأذنين . يخب : يسرع . قائف : متبع .

في النجاة من قبضته . لقد كان مشهد الأطلال تعبيراً عن عدة هزائم إنسانية حاولت فيها الجماعة البشرية تثبيت وجودها لكنها لم تطق الصمود، ورغم كثرة المواضع المقفرة الـتي ذكرها أوس، والتي ربما لا يوجد لها نظير من حيث الكثرة في الشعر الجاهلي، إلا أننا مع ذلك تثبت ضعف الإنسان رغم محاولاته العديدة الثبات في وجه سلطة الدهر، حيث يعود المكان إلى أصله الطبيعي الذي لا يقوى على العيش فيه إلا الوحوش . وكذلك فإن لوحة الحمار الوحشي تنبئ بأسلوب رمزي عن ضعف الإنسان وعجزه عن تحقيق آماله بسبب مفاجآت الحياة ونوائب الدهر، فرغم تهيؤ الحمار للورد واستعداده له إلا أنـه أخفـق في تحقيق غايته، حيث باغته الموت في منابع الحياة . وكذلك فإن القانص رغم عنايته بتهيئـة سهامه وشد وتره إلا أنه أخفق في نيل مراده ففرت منه القنيصة، وكذلك فـإن شـاعرنا أوساً لو هيأ نفسه لحياة طويلة محترساً من المنية في حصن ضخم مشيد تحرسه فيه جماعـة من الحبش تصطحب كلاباً فإن هذا الاحتماء من الموت لن يفلح في تحقيق الخلود، بـل سيتسلل إليه الفناء فيستل روحه حائلاً بينه وبين رغبته . وهكذا لا ينال أحد في هذا النص بغيته، فلا الإنسان يصون وجوده في منازله الأولى، ولا الحمار يحقق رغبته فينـهل مـن المورد، ولا القانص ينال مطلبه فيصيب القنيصة، ولا الإنسان يفلح في تحقيق الخلود ولـو تحصن واحترس .

لقد كان أوس مستلقياً على شاطئ الحياة يلقط الحصى ويخط في الرمل غارقـاً في تأملاته وهمومه وآماله اليائسة، يراقب البحر أمامه كيف يصنع بمراكب الأحياء، فلا يرى

شيئاً منها قادراً على الثبات أمام أمواجه مهما بالغ أصحا ا في نجار ا وتحصينها، وحتى لو اطمأن بعضهم لصلابة مركبه فمخر به عباب البحر على ثقة بنيل المطلب فإنه لا يلبث إلا ويرتد مركبه على الشاطئ مصطدماً بصخوره فيتكسر الحلم ويتبدد الأمل وتطفو أخشاب المركب مفرقة على سطح الماء معلنة عن الهزيمة والقهر والخسران، تماماً كما تفرقت أشلاء الطلل على صفحة الرمال، وكما تبددت سهام القانص طائشة خاسرة، وكما تبخر الحلم بالمشرب لدى الحمار، وأخيراً تأمل الإنسان ذلك كله بحسرة وأسى فأيقن أن الـدهر لا يغالب، وأن فواجع الأيام لا ترحم ولا ترق، وأن الخلود مع هذه الحوادث والهزائم المتوالية غاية لن تتحقق للإنسان أبداً، فليتهيأ لخطفة الدهر، وليخفف من لهفة التعلق ذا الوجود المنهزم الذي لا يصمد أمام زحف الفناء .

* * *

(٢)

عمرو بن قميئة :

غشيت منازلاً من آل هندٍ قفـاراً بدلت بعـدي عفيا [١]

ليس لهذه القصيدة موضوع رئيس ولا مناسبة توضح الباعث على إنشادها، الأمر الذي يجعل الباحث عن خيط نسيجها الرقيق يقف حائراً أمامها، يقـرع أبوا ـا ويهـز نوافذها، فلا يفلح في العثور على شرفة تتيح له الإطلاع على ما يستكن داخل حصنها من

(١) ديوانه، ص ١٢٨ .

الأسرار والدفائن . وهنا نكون مفتقرين إلى المفتاح الذي يعلقه الشعراء عادة على أبواب قصائدهم حين تكون مسبوقة بخبر أو محتوية على غرض، ما يجعلنا في وقفة مباشـرة دون وسيط أمام نص خام مبهم . وحين نستعرض هذا النص نجد جزءه الأكبر مشغولاً بلوحة عريضة رسمها الشاعر للحمار الوحشي امتدت مناظرها من الربيع إلى الصيف الذي بدأت فيه رحلة البحث عن الماء، وسار شاعرنا مع الحمار في رحلته هذه فصادف القانص على مورد الماء قد أعد قوسه ونبله، لكنه أخطأ الرمية ففاضت نفسه حسرة وندامة امتدت إلى زوجته وصبيته الجياع . ولا يذهب بك الوهم والتسرع إلى القول بأن هذه اللوحة نسخة مكررة عن حمار أوس بن حجر السابق، فهي وإن كانت تشا بها في الموضوع، إلا أنـ ـا تبيا نا مباينة كبرى في التفاصيل والأحداث والصور، بسبب انطلاق الشاعرين من موقفين مختلفين انعكسا على طبيعة اللوحة وتلوين المشاهد . وأما ما عدا هذه اللوحة فلـ ـيس في قصيدة ابن قميئة شيء ذو بال سوى مطلع طللي باهت شاحب، ثم تغن بالفتوة والكرم، يتلوه اعتداد بقوة راحلته التي جعلها جملاً فحلاً لا ناقة أنثى، وهذا يناقض عادة الشعراء، لكنه لا يخلو من رمز دال .

وعلى هذا فليس في أيدينا شيء يعين على استجلاء نفسية الشاعر وتلمس خـ ـيط نسيج النص سوى شخصية الحمار الوحشي ومراقبة سلوكياته، ثم محاولة وصل الطبيعـ ـة العامة لشخصية الحمار بملامح شخصية الشاعر الواردة في بداية القصيدة . وفي مثل هـ ـذه الحالات التي لا تقدم القصيدة إضاءة تعين على استكناه نسيجها يضحي من اللازم تتبـ ـع

حياة الشاعر نفسه ومعرفة أخباره في كتب التراجم وأخبار الرواة، فقد يكون النص إفرازاً عن حدث معين أمض الشاعر فراح يتغنى لنفسه غناء ذاتياً يفرغ بعض همومه وأحزانه، أو يعبر من خلاله عن رؤاه ومواقفه تجاه حادثة أو قضية . وليس في حياة عمرو بن قميئة ـ حسب ما بين أيدينا من مصادر ـ حدث أكبر من ا ام امرأة عمه مرثد بن سعد بأنـه دخل عليها في غيبة عمه بقصد غشيانا، والحقيقة أنا هي التي دعته و يأت لـه حيـث أرسلت إليه رسولاً يزعم أن عمه مرثد يطلبه، فلبى النداء سريعاً لما لعمه عليه من فـضل، فلما دخل وجدها في حال مريبة فعلم مرادها فقال : " لقد جئتِ بأمر عظيم، وما كـان لمثلي أن يدعى لمثل هذا، والله لو لم أمتنع من ذلك وفاء، لامتنعت منه خـوف الـدناءة والذكر القبيح الشائع عني في العرب . قالت : والله لتفعلن أو لأسوأنك، قال : إلى المساءة تدعينني، ثم قام فخرج من عندها " [1]. وفي الخبر أنا أمرت أن يكفأ على أثره جفنة حتى جاء زوجها فوشت به وحرضته عليه .

لقد عرضنا هذا الخبر على قصيدة عمرو التي بين أيدينا فوجدناه ينـسجم معهـا انسجاماً كبيراً، ما جعلنا نعتقد في شيء من الارتياح أن لهذه القصيدة تعلقاً ذه الحادثة، فهي إن لم تكن إفرازاً مباشراً عنها، فإنا تعد صدى لها، واستجابة لما أضرمته في نفـس عمرو من لهيب الإحساس بالظلم والقهر والبهتان، خاصة أن خصمه الذي وشي به عنده هو عمه وولي نعمته مرثد بن سعد، الذي كفله وأحسن القيام عليه بعد وفاة أبيه .

(١) الأصبهاني، الأغاني، ١٨/ ٣٤٨ ـ ٣٤٩ .

وما يؤكد ارتباط هذه القصيدة ذا الخبر أنا خالية من الغزل والتصابي، وفيهـا يركز عمرو على الظهور في شخصية الرجل الكامل، حيث ذهب ينحت لنفسه تمثالاً يشع بالنبل والمروءة، ثم أورد بعد ذلك قصة الحمار الوحشي، وجعلـها مـشحونة بـالرموز والإشارات التي تؤكد ملامح شخصيته التي يتغنى ا، وتومئ بطرف خفي لامرأة عمـه المتجنية عليه .

افتتح ابن قميئة هذا النص بمطلع طللي لا صبوة فيه ولا حنين للماضي المنـصرم، يقف على ديار هند وقوفاً لا يشعر بدنو هذه الأطلال من قلبـه، ولا يـوحي بارتباطـه العاطفي ا، فهو لا يتوجع لمشهد أشلائها الممزقة، ولا تتفاعل نفسه معهـا فيحـزن أو يذرف الدموع :

غشيت منازلاً من آل هندٍ قفـاراً بدلت بعـدي عفيا
تبين رمادها ومخـط نؤيٍ وأشعـثَ ماثلاً فيهـا ثويا (١)

إن عمرواً لا يحدد موضع هذه المنازل، بل يوردها ذه الـصيغة الدالـة علـى التـنكير والإطلاق على غير معين، وهذا مؤشر على ضعف الارتباط بالمكان وعدم احتوائه علـى ذكريات لها في نفسه موقع، إذ لو كان هذا لحدد الموضع منتشياً بذكره، طرباً للتغني به . والأعجب من هذا أنه ينقض مراسم الغزلين الوالهين بقوله إن تلك المنازل إنما كان إقفارها بعد رحيله هو (بدلت بعدي عفيا) وليس بعد رحيل صاحبته إن كانت هناك صـاحبة

---

(١) المخط : الرسم والعلامة . النؤي : ما يجعل حول البيت لمنع دخول الماء إليه . الأشـعث : الوتـد . ماثـل : منتصب .

أصلاً !! وهذه مؤشر آخر أشد دلالة من الأول على أن ابن قميئة في هذا المطلع لا يتغزل ولا يحن لأيام سالفة، فهو أجل من أن يقع في أسر الصبابة، الأمر الذي يدفع للقول بـأن هذا المطلع لا يعدو كونه جرياً على رسم شعري متبع، ولهذا جاء باهتاً شـاحباً لأنـه لم تنديه المشاعر الصادقة . وما هذا المطلع الرجولي الصلب إلا انعكاس طبيعي للموقف العام الذي يقفه الشاعر، والذي يذهب فيه للدفاع عن نفسه مما رمي به من بهتان، فكان هـذا المطلع لبنة أولى في بناء تمثال هذه الشخصية المثالية التي سيكتمل بناؤها مع انقضاء النص .

ويضع البيت الثاني في هذا المطلع إشكالية تنطوي على تناقض لا يمكن التسليم به، وهو تناقض يكرس اعتقادنا السابق في مدى صدق غشيان الشاعر منازل آل هند، فقـد ذكر أن ما بقي من آثار تلك الديار هو الرماد والنؤي ووتد منتصب، فكيف يـصح أن يجعل ابن قميئة الرماد الخفيف المتطاير في مستوى النؤي والوتد في القدرة علـى الثبـات ومقاومة عوامل الطبيعة ؟ كيف انمحت معالم تلك المنازل وظل الرماد الذي تذوره الرياح عند أول هبوب صامداً شاهداً على ديار القوم ؟ إن هذا الخلط يجعلنا على مقربة من الجزم بأن الشاعر لم يقف على منازل هند ولم يمر بها،وإنما كان يسير على هدي القوم في قول الشعر.

ولقد مر بنا في خبر عمرو مع امرأة عمه أنه امتنع عن إجابتها (خـوف الـدناءة والذكر القبيح بين العرب) ما يعني أنه حريص على ألا يدنس سمعته بين الأقوام، إنه يريد أن يظل في شخصية الرجل الحكيم الناضج الذي لا يقترف سوءاً، ولا يأتي أمراً يعاب به، فالذكر الحسن مطلب نفيس لا ينفك عمرو عن التعلق به . هذا الملمح نفسه نلفيه في هذا

النص حيث يخبرنا الشاعر بأنه لا يريد البكاء على رسم دارس حتى لا يعـاب بالجهـل والسفه :

وكانَ الجهلُ لو أبكاك رسم   ولست أحب أن أُدعـى سفّياً

ويستمر الشاعر في نحت تمثال المروءة لذاته، فيشير إلى كرمه مع جلسائه حيث يسارع إلى نحر خير النوق لهم، ثم يشير إلى ارتحاله بعيراً سريعاً نشيطاً ينتهي إلى تشبيهه بحمار وحشي، وهو إنما يسعى بحرص إلى الظهور بهذه الصورة النموذجية حتى يثبت بطلان ما رمي به مع امرأة عمه، إذ كيف يجوز أن يزل في هذا المزلق وهو على هذا القدر من الخلق والـشهامة وسمو النفس ؟

ولعلنا نتساءل عن السر الذي جعله ينتقي لرحلته جملاً فحلاً لا ناقة أنثـى علـى عادة الشعراء في عامة الشعر الجاهلي ؟ والإجابة عن هذا تنقـسم إلى شـقين : الأول أن صورة الرجولة والنضج التي يقدم نفسه فيها رداً على متهميه تستلزم انسجام الراحلة مـع هذه الصورة، فكان الفحل بما فيه من الشدة والصلابة أكثر مناسبة لغرض عمـرو مـن الأنثى . والشق الثاني : أن ابن قميئة بعد أن اتهمته تلك المرأة زوراً وافتراء ربما اتخذ مـن جنس النساء موقفاً مضاداً، فصار يعتقد في كل أنثى أنها تحمل بذرة الشر بين جنبيها، فلا يؤمن مكرها وخبثها، وترسخ ذلك في داخله حتى امتد إلى جنس الحيوان، فمـال عـن ارتحال الناقة الأنثى لما في قاع نفسه عن هذا الجنس من تصور سلبي صنعته امرأة عمه التي احتالت عليه وراودته غير مراعية حرمة الزوج ولا طهارة العرض .

ويواصل عمرو بيان موقفه من الأنثى ولكن بصورة غير مباشرة يعرضها من خلال سلوك الحمار الوحشي، وهذا المقطع من النص هو أهم شرائحه وأثراها بالإشارات القائمة على الوحي والإيماء :

كأني حين أزجـره بصـوتي ... زجـرت بهِ مدِلاً أخـدريّا
تمهـلَ عـانةً قد ذب عنها ... يكـونُ مصامـه منها قصيّا
مشيحاً هل يرى شبحاً قريباً ... ويوفي دو ـا العلـم العلّيا
إذا لاقى بظاهـرةٍ دحيقاً ... أمـر عليهمـا يومـاً قسيّا (١)

أول ما نلحظه في هذا النص أن الشاعر يجعل للحمار الوحشي نسباً فيجعله مـن سـلالة (أخدر) ومعلوم أن النسب من سمات العرب وخصائصهم، وقد جعلوه كذلك لخيلـهم على سبيل الفخر والتباهي، أما جعله للحمار الوحشي فـأمر لا ينطـوي علـى قيمـة موضوعية، لكنه في هذا السياق يخفي وراءه معنى رمزياً . فالشاعر يدرك محورية النسب في حياة العرب، كما يعلم ما يجلبه عار أحد الأبناء على سائر القبيلة من العيـب والمهانـة، فكيف يجوز مع هذا الإدراك أن يسمح لنفسه بالإقدام على ارتكاب السوء مع امرأة عمه فيجر بذلك المسبة على نفسه وقبيلته ؟ إن هذا اللفظ يطلعنا على ما دار في خاطر الشاعر من رفض لما ا م به بسبب وشيجة النسب والقرابة التي تصله بعمه، كما أنـه يتـضمن

(١) أزجره : أراد بعيره . المدل : الواثق بنفسه . الأخدر : الحمار الوحشي ، نسب إلى أخدر وهو فحل من الخيل أفلت فتوحش وضرب في العانات فكان نتاجها هذه الحمير . تمهل : تقدم . مصامه : مقامه وموقفـه . المـشيح: الحذر أو ا د . العلم : الجبل الطويل . ظاهرة كل شيء : أعلاه . دحيقاً : عيراً مطروداً .

استنكاراً لموقف عمه الذي انجرف في تيار ذلك البهتان غافلاً عن هذه الصلة المتينة التي تقف سداً منيعاً بين عمرو وبين ركوب تلك الفعلة .

ويمضى ابن قميئة نافياً عن نفسه صحة ما ا م به عبر شخصية هذا الحمار وطبيعة صلته بإناثه، فهذا الحمار يقظ متنبه يحوط حريمه ويدفع كل من يحاول المساس ن، فالشاعر يذكر أنه (قد ذب عنها)، ناصاً على هذا الفعل منه بالتحديد لإيمانه بضرورته ولشدة أهميته لديه، ولكونه إحدى المهام الكبرى التي يجب على راعي الأسرة القيام ا . ثم يعود مرة أخرى يؤكد هذه المهمة عبر البيت الأخير الذي يشير إلى استماتة هذا الحمار في القتال دون إناثه حين يعرض له حمار آخر يطمع فيهن أو ينوى مزاحمته عليهن . وفي تكرار عمرو هذا المبدأ الذي يتشبث به الفحل لصيانة حريمه نفي ضمني لصحة ما قُذف به، إذ كيف يصح مع إيمانه ذا المبدأ الإقدام على نقضه بالتسلل على نساء غيره ؟ لقد أحرقت هذه التهمة كبد عمرو فراح يبطلها بكل وجه ليطهر نفسه من دنسها، خاصة أنه حريص على الثناء الحسن والذكر الجميل بين الأقوام كما مر .

ويلفت نظرنا في تلك الأبيات ملمح عجيب يتمثل في طبيعة صلة الحمار بإناثه، ويبدو أن العقل الباطن هو القائم بصياغة ذلك الملمح، فعادة ما يذكر الشعراء في سلوك الحمار الوحشي أنه ملاصق لأتنه، يديم مراقبتهن والاحتكاك ن، حتى إنم كثيراً ما يشيرون إلى الأختام والوسوم على أجسادهن لعنف الحمار ن وحرصه على ضبط سلوكهن . أما في هذا النص فإنك تلمح علاقة باردة فاترة، فلا الحمار ملاصق لأتنه، ولا

الأتن تشكوا من عنفه وقسوته، فليس على أجسادهن ما ينبئ عن حرصه علـى جمعهـن وحيازـن، والشاعر يذكر منذ بداية النص ما يوحي بمعاني التباعد والانفصال بين الطرفين، فيذكر أن الحمار قد (تمهل) العانة، أي تقدم عليها وتركها وراءه، وأنه وقف بعيداً عنها في مكان (قصي)، وأنه يدعها ويصعد الجبل (العلي)، فكيف لا يخشى تفرقها وهو ناء عنها هذا النأي كله ؟ وننبه بأن صعود الحمار المرتفعات هو سلوك يهـدف إلى حمايـة القطيع من خلال استكشاف المنطقة المحيطة، ولكن الحمار الحريص على أتنه يصعِدهن معه فوق الجبال لئلا يكون انفراده بالصعود داعياً إلى تفرقهن أو سيطرة غيره عليهن، وهذا ما لم يذكره ابن قميئة في حماره في حين نص عليه شعراء آخرون :

ـ فظل ا على شرفٍ وظلت صيـاماً حـ ـوله متفاليـاتِ[1]

ـ فأصدرها تعلو النجاد عشيةً أقب كمِقـلاءِ الوليدِ شخيص[2]

ـ يسوقُها على الأشرافِ صعلٌ كـرب الذودِ أشأزه الديـونُ[3]

إننا نستنشي في طبيعة علاقة حمار عمرو بأتنه موقف الشاعر نفسه من الأنثى، فقد جرحته امرأة عمه جرحاً بالغاً، ولكونه في هذه القصيدة يعاني آثار تلك الحادثة، ولأنه حـريص على دفع التهمة عنه وإبطالها فقد ظهر في هذا النص بصورة ترغب عن النساء، حتى أمسى لشدة تأثره بجناية الأنثى عليه يتحسس من هذا الجنس كله ويختار الابتعاد عنه، فـانعكس موقفه هذا على طبيعة علاقة الحمار الوحشي بإناثه فبدا كثير النأي عنهن لا يسعى كمـا

---

(١) للشماخ، ديوانه، ص ٦٨ .

(٢) لامرئ القيس، ديوانه، ص ١٨٣ .

(٣) للنابغة الذبياني، ديوانه، ص ٢٢١ .

تسعى عامة الحمر إلى الالتصاق ن . ولا شك أن نفسية ابن قميئة كانـت وراء هـذا التبديل في الصورة النمطية للحمار الوحشي فجاء معبراً عن موقف الشاعر، شافاً عما في نفسه من المشاعر . و ذا يكون عمرو قد أحسن غاية الإحسان في إبطال ما رمي به عبر دقة توظيفه لسلوك الحمار حيث أظهره مرة بصورة من يحامي عن حريمه ويـستميت في صيانتهن ليعلن الشاعر إيمانه ذا المبدأ والتزامه به فكيف يقدم على خرقه ؟ ومرة أخـرى بدا الحمار غير ملتصق بأتنه تفصله عنهن مسافة ربما عاقت إشرافه علـيهن ومتابعتـهن، والشاعر ذا إنما يبعث رسالة ضمنية تبرزه بصورة الرجل الشريف المستعلي عن الـصبابة واللهو ومتابعة النساء، ولهذا نظيرة المطابق في المطلع الطللي الذي بدا ـ كما مر بيانه ـ باهتا شاحباً خالياً من مشاعر الحب وأحاسيس الهوى .

وكما أقدم ابن قميئة على كسر الاطراد السلوكي المشتهر عن الحمـار في شـدة اللصوق بالأتن, فقد أقدم كذلك على تحوير آخر في سلوك هذا الحمار ليطـابق مـا في نفسه, ولتضحي صورة المشهد معبرة عن الحادثة التي اكتوى ا, يتبين هذا في الأبيات التي تصور سوق الحمار أتنه إلى الماء :

فأوردها على طِملٍ يمانٍ يهـل إذا رأى لحماً طرِّيّاً
فلما لم يرين كثـير ذُعرٍ وردنَ صوادياً وِرداً كمّيّاً
فأرسلَ والمقاتلُ معورات لما لاقـت ذُعافاً يثربـيّاً

فخر النصلُ منقِعصاً رثيماً وطار القدح أشتاتاً شظّياً [(١)]

إن لحظة الورد هي أعسر اللحظات وأشدها توتراً، يسوق الحمار إناثه خلالها إلى المشرب يقظاً متوجساً, حتى إذا بلغ أطرافه تقدم لوحده وترك القطيع خلفه، فإذا تأكد من أمـن ساحته وخلوه من القناص صاح بأتنه لتفد إلى الماء، هذا ما قرره العلم ونص عليه بعـض الشعراء :

ـ فخاض أمامهن الماءَ حتى تبـين أن ساحتـه قَفـير [(٢)]
ـ فهن قيام ينتظـرنَ قضاءَه وهن هـوادٍ للركِي نواظم [(٣)]

ولعلنا لم ننس حمار أوس بن حجر في القصيدة السابقة حيث تقدم إلى الماء ليستكشفه قبل أن يصحب أتنه ففاجأه القانص بسهم ففر :

فأمهـله حـتى إذا أنْ كـأنه معاطي يدٍ من جمةِ الماءِ غارف
فأرسله مستيقـن الظـن أنه مخالطُ ما تحت الشراسيفِ جائف [(٤)]

إن هذا التفاوت في تفاصيل المشهد بين الشعراء يثبت أن لوحة الحمار الوحـشي مختلفـة باختلاف رساميها، فكل ينتقي من الأحداث والصور ما ينسجم مع تجربته وموقفه لحظة القول . وقد رأينا ابن قميئة هنا يجرد الحمار من مسؤولية التقدم قبل الإناث للورد، بل إنه يلغيه إلغاء كاملاً من اللوحة، ويدع الإناث يباشرن لوحدهن المضي إلى الماء الذي يتلهفن

---

(١) الطمل : الفقير السيئ الحال . صوادياً : عطاشاً . كمياً : خفياً . معورات : ممكنات مكشوفات. الـذعاف : السم يقتل من ساعته . يثربيا : نسبة إلى يثرب . النصل : حديدة السهم والرمح أو الـسهم العـريض الطويـل . المنقعص : المنحني . رثيم : مكسور . القدح : السهم قبل أن ينصل ويراش .

(٢) للشماخ، ديوانه، ص ١٥٦ .

(٣) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ١٤٤ .

(٤) ديوانه، ص ص ٧١ ـ ٧٢ .

عليه، لكنهن لم يظفرن إلا بسهم كاد يرديهن فصدرن من المورد عطاشاً كما وردنه، فما السر في اختفاء الحمار وقيام الأنثى بأمر نفسها لإشباع حاجتها إلى الماء غير مبالية بالنتائج المترتبة على هذا المغامرة ؟ إن هذا الفصل من قصة الحمار عند ابن قميئة يبرز قدر الوعي الشعري لديه وبراعته في استثمار معطيات البيئة وتضمينها ما في نفسه من الخواطر والأفكار، وهذا المقطع هو مشهد رمزي يومئ به الشاعر لامرأة عمه ويبين نتيجة فعلها، وما الأتان فيه إلا صورة مطابقة لها تجسد ما وقع منها وما ترتب عليه، فهذه الأتان المعادلة لامرأة عمه أرادت قضاء حاجتها من الماء الذي هو رمز للشاعر حين أرادت امرأة عمه قضاء حاجتها منه، الأتان تتلهف لإشباع رغبتها، وكذلك امرأة عمه تتلهف لمثل ذلك، والماء الذي يروي الظمأ ويحقق الإشباع هو البؤرة التي تتكثف عندها الرغبات، وكما أن الأتان وردت (ورداً كمياً) أي تسللت بخفية وحذر، فإن امرأة عمه كذلك فعلت الشيء نفسه حيث استغلت غيبة زوجها فأمرت رسولها أن يدعو لها ابن قميئة ويدخله عليها متستراً من خلف الخباء، وحيث إن الأتان لم يتحقق لها ما رجته، بل على ضد ذلك لقيت سهماً قاتلاً حال بينها وبين ما تشتهي فظلت صادية لم تشبع رغبتها، فإن غريمة الشاعر حصل لها عين ما وقع لهذه الأتان، فعمرو المعادل للماء الذي الكت عليه ورجت من عنده الإشباع، لم تلق عنده إلا الصد والإعراض، حيث رشقها ـ كما رشقت الأتان ـ بسهام أخلاقه ومروءته، فظلت كما ظلت الأتان صادية لم تنل ما تاقت نفسها إليه من الري والإشباع .

و ذا يتجلى أن الحمار وأتنه في قصيدة عمرو بن قميئة خارج من رحـم تلـك الحادثة التي أثقلت كاهله، فراح يستدعي شخوص هذه القـصة ليحملـها بأحاسيـسه ومشاعره، ويجعلها تعبر عن موقفه، وتبين حقيقة شخصيته الأبية التي تأبى الدناءة والخسة . كما حرص عبر سلوكيات الحمار التي نص عليها أن ينفي عن نفسه التهمة ويبطل ذلـك البهتان . وقد جسدت هذه اللوحة كل ما يموج في نفس عمرو، وأتاحت لنا الاطـلاع على حجم الجرح الذي يعانيه من الداخل، الأمر الذي يظهر مدى مرونة قـصة الحمـار الوحشي وقدر ا على استيعاب ذوات الشعراء والتعاطي مع مواقفهم وأحداث حيا م .

* * *

(٣)

الأعشى:

ألا قلْ لتيا قبلَ مِرتها اسلمي تحيـةَ مشـتاقٍ إليها متيـمِ (١)

بين جراح الجسد وجراح النفس فرق كبير على مستوى الصورة والآثار والعلاج، فالأولى تتسم بكونها جراحاً موضعية لا تتجاوز حدود منطقتها، ولا يحس ـا في غـير ذلك الموضع، كما أن لها علاجاً بيناً وزمناً معلوماً . أما جراح النفس فإنـا أشـق وآلم لكونها واقعة داخل الذات فلا ترى ولا تعرف لها صورة, كما أنها لا تعرف الانحصار في موضع معين، بل هي منتشرة انتشار الدم في العروق يجد لها المرء طعناً في كل جهة منـه،

---

(١) ديوانه، ص ١٥٥ .

ولذلك فإن هذا الضرب من الجراح يؤثر على المرء تأثيراً كبيراً فلا يستطيع الانعتاق من آلامه، ما يجعل نظرته للأشياء من حوله وتعاطيه معها مصبوغاً بلون تلك الجراح .

تلك هي حال الأعشى في قصيدته هذه، فهو يعاني فيها جراحاً من الداخل يحاول مغالبتها والاستعلاء عليها بإظهار عدم المبالاة بها، فقد سعى الوشاة بينه وبين بني عمومته (سعد بن قيس) حتى أوغروا صدورهم عليه ظلماً وعدواناً، وخاصة ما كان بينه وبين (عمير بن عبد الله) الذي يخاطبه في هذه القصيدة . وقد جاء في الديوان أن الأعشى يهجو بهذه القصيدة عميراً، غير أنك لا تجد فيها ما يتيح تصنيفها في هذا الشق من القول، لأن الأعشى لم يقطع حبل المودة والقربى الذي يصله بهم، فما زال يحس في نفسه حنيناً إليهم، وشوقاً إلى مصالحتهم، ولو قلنا إنه يستعطفهم ويسعى لاسترضائهم لما خرجنا عن ظلال الحقيقة، إلا أن هذه النبرة منه كانت بالغة الخفوت والخفاء تصيح في أعماقه لتنطلق فيزم فاها لئلا تسمع منه جهرة . وأنت تستطيع الإصغاء لهذا الصوت النفسي الخفيض في إسناده سبب العداوة إلى الوشاة الذين سعوا بينهم، فكأنه يبرئ بني عمومته، ويطهر ساحتهم من دنس تقصد هذه العداوة .

والأعشى في نصه هذا لا يبدو ضعيفاً مطأطئ الرأس لأبناء عمومته، كما أنه لا يشن عليهم هجوماً عاتياً، بل يحترم صلة القربى احتراماً لا يرمي به إلى الذل أو احتقار الذات، ولذا فإن هذه القصيدة لا يمكن اعتبارها هجاء خالصاً ولا اعتذار خالصاً، بل هي في الحقيقة انتصار للنفس وإعلان للقدرة على المواجهة، حتى إن بعض نواحي هذه

القصيدة ترى فيها ألسنة التوعد والتهديد مضطرمة تتعالى . ولكن الأعشى لا يريد بهذا قطع وشيجة الصلة مع بني عمومته أو إظهار الاستغناء عنهم، بل هدفه في المقام الأول صيانة كرامته من دنس الذل والضعف، هذا موقفه المعلن، أما رغبته الملحة في أعماقه فإنها تدعوه إلى المصالحة وتتمنى عودة نهر المودة والوفاق إلى الجريان من جديد .

هذه الموجة التي تركبها نفسية الأعشى لم يقتصر ظهورها على غرض القصيدة الأصلي، بل بدا واضحا كذلك في شرائح النص الأخرى، فظهر جلياً في المقطع الغزلي ومقطع الحمار الوحشي، حيث عكست هاتان الشريحتان نفسية الأعشى، وعبرتا بوضوح عن موقفه من أبناء عمومته،فكانت كافة مقاطع النص كطرائق الماء المنسابة من مصدر واحد .

وستكون شريحة الحمار الوحشي هي معتمدنا في استجلاء نفسية الأعشى لوفرة ما احتوته من الملامح والمؤشرات، ولكثرة ما فيها من نقاط التقاطع والتشابك مع الشرائح الأخرى،حتى إنه لم يخل فيها بيت واحد من دلالة على شخصية الأعشى أو رمز على تلك الخصومة بينه وبين أبناء عمومته . إن حمار الأعشى يحمل أسفاراً صاغتها نفسية الشاعر، ولونتها بلون ما يمور فيها من الأحاسيس فجاء نسخة دقيقة من الأعشى نفسه، يمثل حاله في معمعة ذلك الخلاف، يقول مشبهاً ناقته به :

عرندسةٍ لا ينقض السير غَرضها كأحقب بالوفراءِ جأبٍ مكدمِ
رعى الروض والوسمي حتى كأنما يرى بيبيس الدو إمرار علقمِ (١)

---

(١) عرندسة : شديدة . الغرض : حزام الرحل . لا ينقضها السير : لا يهزلها السير . الأحقب : صفة لحمار الوحش . جأب : غليظ . الوفراء : الأرض الخضراء التي لم ينقص من نبتها شيء. الروض : جمع روضة وهي المكان المعشب ذو الماء . الدو: الصحراء . اليبيس : العشب اليابس . العلقم : الحنظل .

في البدء نود الإشارة إلى أن مقطع الحمار الوحشي بالغ الدقة، محكم النسج، فلكل لفـظ وظيفة رمزية تشف عن حال الأعشى وتكشف عن موقفه، فقد كان الشاعر يقظاً متنبهاً ينتقي من لوحة الحمار ذات الرحابة والاتساع ما يصلح للتعبير والترميز عن الخلاف الذي يرمضه، وهذا مؤ شر على قدر كبير من الوعي الشعري لدى هذا الشاعر الكبير .

تأمل أولاً كيف نص على أن هذا الحمار (مكدم) أي على جسده آثار الاقتتال الشرس مع الفحول الأخرى للدفاع عن نفسه وحماية ملكه، ما يعني أن هذا التكديم علامة على صلابة هذا الفحل وصبره وقوة تماسكه . ولم يكن الأعشى يريد ذا الوصف غـير نفسه سواء كان ذلك منه بوعي أو بغير وعي، فهو قد لقي ما لقيه هذا الحمار من الأذى فقد رشقته أسهم الوشاة، وظن به أقاربه الظنون، وتجاوزوا ذلك فاتخذوه عـدواً فباتـت نفسه تقطر هماً وحسرة . ورغم هذه الجراح والآثار ظل كما ظل الحمار صابراً متماسكاً، الحمار استمات في الصبر والمقاومة لئلا تنقطع صلته بملكه وإناثه، والأعشى صنع الـشيء نفسه لئلا تنقطع صلته بذويه وأقاربه، والنتيجة لذلك الصمود والاستمساك جراح جسدية تسم الحمار الوحشي، وجراح نفسية تمزق الأعشى في أعماق ذاته .

وبعد ذلك يصف الأعشى النعيم الذي كان الحمار متمدداً فيه حيـث الخـضرة الوافرة، والزهر الفاتن، والماء العذب، يرفل الحمار في هذا كله لا يكدره هم ولا كـدر، حتى إنه لِما اعتاده من هذا العيش الرغيد صار (يرى ببيبس الدو إمرار علقم) ! فـنحن أمام حمار مرفه لا يستسيغ كل نوع من الكلأ، بل ينتقي ما يلمس فيه لذة المطعـم، أمـا

ذلك العشب اليابس الذي تلتهمه الحيوانات الأخرى فإنه يجده، لما هو فيه مـن النعـيم، كمرارة العلقم . وهذه الحال التي ينعم ا الحمار هي عين ما كان الأعشى يجده قبـل أن تنشب الخصومة بينه وبين أقاربه، فقد كان سعيداً بجوارهم، لا ينغص راحته معهم هم ولا كدر . ويبدو أن صورة الماضي الجميل لم تكن تغيب عن الأعشى ساعة إذ كـان يـرى الزمن المنصرم خيراً من الزمن الحاضر الذي تحفه فيه جدران الأحزان، فهو هنـا يـستعيد صورة منصرمة من ماضي الحمار الوحشي فيعلقها في حائط قصيدته ليأنس بمرآها لما تثيره في ذاته من ذكرى ماضية لحال مشا ة، وهو كذلك في المقطع الغزلي يـرى أن الـسعادة والسرور شيء قد انصرم مع تصرم الماضي، أما الحاضر فليس فيه إلا القطيعة والصد، فقد بترت صاحبته علاقتها به وجبهته بقول جارح هوى عليه كالصخر حين ذكرتـه بنعـيم الماضي ودفئه الذي أزمعت الآن قطعه والتخلي عن سقيه بمزن الهوى وسحائب الغرام :

أجِـدك لم تأخذْ لياليَ نلتقـي ... شفاءَك من حولٍ جديدٍ مجرمِ
تسر وتعطـى كل شيءٍ سألته ... ومن يكثر التسآلَ لا بد يحرمِ
فمالك عندي نائلٌ غير ما مضى ... رضيت به فاصبر لذلك أو ذَمِ (١)

وبعد أن بين الأعشى ماضي حماره بياناً راشحاً بالحنين والتألم انتقـل إلى بيـان حاضره، وقد كنا نتوقع أن يتلو حديثه عن الماء والخصب حديثاً مضاداً يـصور الجـدب والجفاف في الزمن الحاضر، لكنه فاجأنا بإهمال الإشارة إلى الحاضر البيئـي إلى وصـف الحاضر الاجتماعي للحمار، لأن شاعرنا لا يعاني معضلة بيئية بل معضلة اجتماعية :

---

(١) أجدك : أي أجد منك هذا . مجرم : كامل . ذَمِ : تخفيف اذأم .

تلا سقْبةً قوداءَ مشكوكةَ القَرى متى **ما** تخالفْه **عن القصدِ** يعذِمِ
إذا ما دنا منها التقتـه بحافـرٍ **كأن له** في **الصدرِ تأثير مِحجمِ** (١)

إن صورة الأعشى في هذين البيتين تطغى على صورة حماره فكأنه يصف حاله هو، فهـذا الحمار لا يعيش حياة هادئة سوية في داخل منظومته الاجتماعية، فهو غاضب متوتر يشكو كثرة خلاف أتاه ومعاسرتها إياه، والأتنى كذلك تنـزع عنها هوية الأنثى الضعيفة اللينة وترتدي هوية مضادة تتسم بالعنف والشراسة، إذن فالحياة الاجتماعية لهذا الحمار تنعـدم فيها روابط الألفة والمودة، وتنتشر في أرضها أشواك الخلاف والمصادمة . وهنا ينـزاح الستر عن حقيقة زعم الأعشى بأنه يصف حماراً وحشياً، فما هذا الحمار القلق الذي يعاني هماً اجتماعياً سوى الأعشى نفسه، وما هذه الأتان المعتدية الشرسة إلا رمز لأقاربه الذين ناصبوه العداء و جموا عليه . هذا الوضع الاجتماعي المتخلخل باد أيضاً في المطلع الغزلي، فالأعشى يعاني الصد والإعراض من صاحبته كما يعانيه الحمار من أتانه، وكمـا يعانيـه الأعشى كذلك من ذويه ـ فقد جهدت صاحبته بالقطيعة ولم تعد تكاتمه البغض .

ويبدو أن أثر الجرح الذي خلفته الأتان على جسد حمارها كان بليغـاً وعميقـاً، فالأعشى يشبه أثره بتأثير المحجم، وهذا التشبيه المستل من عملية الحجامة وما فيهـا مـن تشقيق الجلد ونزف الدماء يعكس قدر الجرح الدامي الذي يعانيه الأعشى من الخصـومة المستعرة بينه وبين أقاربه، كما يكشف عن جرح مواز يقاسي حر ألمه لفـراق صـاحبته وإعلانها صرم العلاقة بينهما . وينص الأعشى على أن موضع الجرح الذي خلفته الأتـان

(١) السقبة : الأتان . قوداء : طويلة الظهر . مشكوكة : نحيلة . القرى : الظهر . يعذم : يعض .

على حمارها كان في (الصدر)، وأين يحتضن الأعشى همومه وأحزانه إلا في هذا الموضع من جسمه !! ألم نقل إن عامة ألفاظ هذه الشريحة من النص مشحونة بالرمز ؟

وبعد هذا يطلعنا الأعشى على الكيفية التي يتعامل ا الحمار مع أتانـه المخالفـة ا اهرة بالعداء، وهل أتعجل فأقول : إنه يطلعنا على الكيفية التي يتعامل ا هو مع أقاربه المعتدين ؟ :

إذا جاهرته بالفضـاءِ انبرى لها بشد كإلهابِ الحريق المضـرمِ
وإن كان تقريب من الشد غالها بميعـةِ فنان الأجاري مجذِمِ (١)

فهذا الحمار لا يضعف أمام رمح أتانه وسوء خلقها، كما أنه لا يتركها فينسحب باحثـاً عن غيرها، بل يظل صامداً في موقعه متعلقاً ا رغم أنا ترفضه وتضربه، لكن الأعشى لا يبدي الحمار في تعلقه بأتانه ذليلاً منكسراً، بل على العكس من ذلك يظهـره في صـورة الغالب المقتدر، فهو متفوق على أتانه في العدو، لا تجاريه فيه ولا تبلغ شأوه، والـشاعر يحرص على وصف تغلبه بألفاظ تشع منها معاني القوة والتمكن فيصف انطلاقه بقولـه : (انبرى) بما فيه من دلالات المضي والنفاذ، ويشبه عدوه بلهيب النار المضطرمة، كمـا ينعته بامتلاك فنون من الشد لا تستطيع أنثاه مغالبته فيها . إذن فحمار الأعشى بقي رغم عداوة أنثاه ملازماً لها، لكنها ليست ملازمة الضعيف العاجز، فهو متفوق عليها قادر على أن يقهرها . وعند هذا الحد لا نظن أن الحقيقة التي يخفيها الأعشى ما زالت مـستورة،

---

(١) جاهرته : برزت له . الشد : العدو . التقريب : ضرب من العدو . الميعة : الدفعة . فنان : له فنون في العدو . الأجاري : جمع إجريا وهو الوجه الذي تأخذ فيه وتجري عليه . مجذم : سريع .

فقد انكشف الستر فتبين أن الأعشى لا يريد بهذا الوصف الذي حرص أن يبرز فيه غلبة الحمار وتفوقه سوى أن يبرز قوته هو واقتداره على قهر خصومه والتفوق عليهم . فالحمار رغم سوء خلق أتانه معه لم يمل لفراقها بل ظل صابراً على أذاها، وكذلك الأعشى لم يهجر أقاربه ويترك قبيلته طالباً الجوار في إحدى القبائل الأخرى، بل ظل متحملاً ما يأتيه منهم، لكن تحمل القادر على أن يقارعهم فيتفوق عليهم تفوق هذا الحمار، وهو المعادل الموضوعي للأعشى، على أتانه وهي المعادل الموضوعي لأبناء عمومته . وقد نص الأعشى صراحة على أنه لا يظل مستكيناً خاضعاً لما يصب عليه من الشر، بل إنه يقارعه بشر مثله حتى يقمع المعتدي :

وكنت إذا نفس الغوي نوت بهِ   صقعت على العرنين منه بميسمِ [(١)]

وكذلك فعل مع صاحبته حين أظهرت الصد عنه حيث لم يظهر الوجد والتهالك بل أبدى الاعتزاز والقدرة على مواجهة هذه العداوة بالحزم والحكمة ورجاحة الرأي، فهي لما جهرت له بالعزم على صرم حبل المودة بينهما رد عليها بالقول :

فلا بأس إني قد أجوز حاجتي   بمستحصِدٍ باقٍ من الرأي مبرمِ [(٢)]

على أنه في الواقع يكن لها الود، ويأمل عودة الماء إلى النهر، إذ صرح إليها أنه (مشتاق) (متيم) فلتعلم هذا منه قبل إقدامها على القطيعة :

ألا قلْ لتيا قبلَ مِرتها اسلمي   تحيةَ مشتاقٍ إليها متيمِ

---

(١) صقعت : ضربت . العرنين : قصبة الأنف . الميسم : المكواة .

(٢) أجوز : أمضي وأنفذ . مستحصد ومبرم : أي مفتول بإحكام .

ومن هنا يتجلى أن الموقف واحد في شرائح النص الثلاث ـ (الأعشى مع صـاحبته ـ الحمار مع أتانه ـ الأعشى مع قبيلته) ـ ففيها كلها علاقة متوترة بين طرفين، يجـاهر أحدهما الآخر بالعداوة، فيصبر المعتدى عليه ويتحمل لما يحفظه للمعتدي من المحبة والـود، وهو صبر القوي القادر الحكيم الذي يزن الأمور ويقدر النتائج .

وينتقل بنا الأعشى بعد ذلك إلى ذروة الأزمة التي يمر ا الحمار الوحشي، فبعـد تصرم الربيع ونش المياه اهتاجت حاجته هو وأتانه إلى الماء فبدأ التفتيش عن موارده، وتعد لحظة الورد وما يسبقه من الاستعداد والحذر والتأكد من سلامة الطريـق هـي أعقـد اللحظات وأكثرها توجساً لأنا تعد رحلة إلى الحياة والموت جميعاً، إذ كثيراً مـا يلتقـي البقاء والفناء على منابع الماء . واللافت في هذا المقطع أن الأعشى يسوقه إلينـا في غايـة الاختصار، فما إن عطش الحمار إلا وتوجه إلى الماء فوراً :

فلما علته الشمس واستوقد الحصى   تذكـر أدنى الشـربِ للمتيممِ
فأوردها عينـاً من السيـفِ ريةً   ا برءٌ مثـلُ الفسيـلِ المكممِ
بناهـن مـن ذَلانَ رامٍ أعـدها   لقتل الهـوادي داجـن بالتوقمِ (١)

فأنت ترى هذا الحمار لا يتحرز قبل الانطلاق إلى المشرب، ولا يأخذه الخوف ساعة إقباله عليه، كما أنه لم يقف على شرف من الأرض يستطلع الطريق قبل التحرك كما رأينا ذلك في حماري أوس بن حجر وعمرو بن قميئة السابقين، ويضاف إلى ذلك أن هذا الحمار لم

---

(١) الشرب : مورد الماء . المتيمم : القاصد . السيف : ساحل البحر وساحل الوادي . رية : غزيرة . برء : جمـع برأة وهي بيت الصائد . الفسيل : جمع فسيلة وهي النخلة الصغيرة . المكمم : الذي غُطي حتى يشتد . الهـوادي : جمع هادي وهو المتقدم . داجن : متعود خبير . التوقم : قتل الصيد .

يكلف نفسه قصد مورد بعيد بل اختار الذهاب إلى (أدنى الشرب للمتيمم) والغالب أن الحُمر يسبق وصولها إلى الماء عدو طويل تراوح فيه بين الشد والتقريب حتى تبلغـه، مـا يوحي ببعد المسافة الفاصلة بينها وبين المورد خلافاً لحمار الأعشى هذا . إذن فلهذا الحمار شأن عجيب، فما الذي يدفعه إلى التعجل في الورود دون تحـوط ؟ ولمـاذا ينتقـي أدنى المشارب إليه ؟ سنستعين لمعرفة الحقيقة بالأعشى نفسه، وعبر إدراكنا لموقفه وما يضطرب في نفسه ستنكشف الأسرار . فنحن نعلم أن الخلاف الناشب بين الأعشى وأقاربه قد أهمه وأحزنه، وهو يرنو إلى المصالحة ويرجوها، لكنه لم يبد له في الأفق شـيء . وفي سـلوك الحمار أثناء الورد ما يجلي لنا عن نفسية الأعشى وآماله، فمورد الماء هو في الحقيقة رمـز للصلح الذي يتوق إليه الأعشى، ولذا رأينا الحمار الذي يجسد مشاعر الأعشى يقصد إلى المورد قصداً مباشراً سريعاً فلا يتمهل ولا يستشرف المكان قبل الانطلاق من سفح جبل، وهذا السلوك يعبر عن حرارة عطش الحمار وشدة توقه إلى الماء بسبب أنه قـد (علتـه الشمس) حتى (استوقد الحصى) ما جعله يقصد أدنى المشارب لحل أزمته، فالمعـضلة لا تحتمل التفكير أو الابتعاد . وهذه الحال تنطبق بحذافيرها على الأعشى، فسلوكيات هـذا الحمار تجسيد حركي لأحاسيس الأعشى ورغباته، فهو يتوق إلى الصلح توق الحمـار إلى الماء، ويعاني من شمس العداوة التي أرمضته كما أرمضت شمس الطبيعة الحمار فاهتاجـت حاجته إلى الماء كما اهتاجت حاجة الأعشى إلى الصلح، الأمر الذي جعل كـلاً منـهما يفتش عن أقرب المخارج لحل الأزمة، فكان قصد الحمار لمشرب قريـب إيمـاء لرغبـة

الأعشى في صلح قريب عاجل . وفي كون الماء الذي ورده الحمار غزيراً (فأوردها عينـاً من السيف رية) تعبير عن طبيعة الصلح الذي يرجوه الأعشى، فهو يأمل صلحاً حقيقيـاً يروي نفوس المصالحين حتى يرضيهم، ولكن رحلة الأمل من جزيـرة الأحـلام إلى أرض الواقع تركبها بحراً هائجاً قد يوقف الرحلة فيردها خائبة، وقد يقلب المركب فيحطمـه، وفي هذا البحر الفاصل بين الأمل والواقع نلفي كلاً من الحمار والأعشى، أو قـل نلفـي الحمار مرتدياً مشاعر الأعشى، فهذا الحمار تائق متلهف إلى غايته الماء، ولكن حد مـن انطلاقه إليه تلك البرء التي تحيط بالمورد ويختفي فيها القناص عادة، ما يعني أن تحقق الغاية مع هذه البرء ممتنع لأنا تحول بين الحمار وبين الظفر ببغيته . وكذلك الأعشى يعاني مـن مثل هذه البرء التي تقطع عليه الطريق إلى غايته وهي الصلح، ونعني ا الوشـاة الـذين يوغرون صدور أقاربه عليه، فتحقق المصالحة مع وجود الوشاة ممتنع كما امتنع ورد المـاء مع وجود تلك البرء . وقد ألقى الأعشى مسؤولية الخلاف القائم بينه وبين أقاربه علـى هؤلاء الوشاة، فهم سبب العداوة وإليهم تعود علة الخصومة :

وما زالَ إهداءُ الهـواجرِ بيننا　　وترقيـق أقـوالٍ لحينٍ ومأثمِ
وأمر السفى حتى التقينا غُدّيّةً　　كلانا يحامي عن ذمارٍ ويحتمي (١)

والوشاة أيضاً هم سبب القطيعة بينه وبين صاحبته، فقد توه وافتروا عليه عنـدها زوراً وعدواناً حتى انقلبت عليه فصرمته :

---

(١) الهواجر : جمع هجر وهو الكلام القبيح . ترقيق : رقق ما بين القوم أي أفسده . الحين : الهلاك والمحنة . المأثم : الإثم . السفى : السفه . الذمار : الشرف والعرض .

على قيلها يوم التقينا ومن يكن على منطق الواشين يصرم ويصرمِ

إذن فالأعشى يشتكي في هذه المقاطع الثلاثة من تلك المنطقة المعتمة التي يتبدد فيها الحلم، إنا حاجز منيع تصطدم به عربة الرغائب قبل أن تبلغ منتهاها . وهو ما عبر عنه الأعشى عبر شخصيته الموازية، الحمار الوحشي، حين كشف عما دار في نفسه لما رأى تلك البرء التي توقف رحلة الأمل :

فلما عفاها ظن أن ليس شارباً من الماءِ إلا بعد طول تحرمِ

إن (الظن) لا يكون دائماً بمعنى الشك، فهو يأتي أحياناً للدلالة على اليقين[1]، وهذه الدلالة جاء لوصف حال الحمار حيث أيقن أن الطريق إلى الماء شاق عسير لوجود ما يحول بينه وبينه، ولو تحقق له اجتيازه فتم وصوله إلى بغيته فلن يكون هذا سهلاً ولا قريب التحقق . ولو جعلت ضمائر هذا البيت منصرفة إلى الأعشى لما تغير المعنى، فهو بلفظه ومعناه صادق الدلالة دقيق الإشارة على حال الأعشى، فبسبب استعار الخصومة وسعي الوشاة لم تكن تلوح للأعشى بوادر صلح قريب، وهو ما رمز له بالماء في هذا النص، فقد كان الخرق واسعاً والهوة عميقة بينه وبين أبناء عمومته ما جعله يوقن – كما أيقن هذا الحمار – بأن بينه وبين الصلح زمناً ممتداً،كما أن بين الحمار وبين الشرب زمن مثل ذلك.

وقد صدق ما ظن حمار الأعشى فقد باغته على الماء قانص قد استعد لهذا الوافد بسهم محدد، وقوس قوية مشدودة الوتر، فرماه فأخطأه فتنبه الحمار وسارع بالفرار :

---

(١) من شواهد هذا قول الحق سبحانه في وصف المؤمنين بالإيمان بالبعث : (الذين يظنون أنهم ملاقوا ربهم وأنهم إليه راجعون) البقرة ، ٤٦ .

وصادف مثلَ الذئبِ في **جوفِ قُترةٍ فلما رآهـا قالَ ياخيـر مطْعـمِ**
ويسـر سهمـاً ذا غِـرارٍ يسوقُه أمين القُـوى فـي صلبِهِ المترنـم
فمـر نضـي السهـمِ تحت **لُبانِهِ وجـالَ على وحشيـهِ** لم **يثَمثِمِ** (١)

إن تشبيه القانص بالذئب ذو دلالة بعيدة أراد ا الأعشى خصومه، فكما أن الذئب يكيد ويفسد في الخفاء فإن عمير بن عبد الله ـ خصم الشاعر ـ يمارس سـلوك الـذئب في اعتدائه عليه، حتى إن الأعشى لما صرح ذا السلوك من ابن عمه قفزت إلى ذهنه صـورة السهام التي في حوزة القانص فإذا ابن عمه كهذا القانص يتعمد غفلته عنه فيرميه فإذا مـا تنبه له أمسك وأخفى السهام، تماماً كما يصنع القانص مع الحمار الوحشي، يتستر لـئلا يراه، ويظل يترقب غفلته فإذا حانت رشقه بسهمه، و ذا كان سلوك الذئب مثالاً صالحاً لسلوك الطرفين :

أراني بريئاً من عمـيرٍ ورهطِـهِ إذا أنت لم تبرأ **من الشر فاسقمِ**
إذا ما رآني مقبـلاً شام نبلَـه ويرمي إذا أدبرت ظهري بأسهمِ (٢)

ورغم يؤ الصائد واستخفائه، ورغم يؤ خصم الشاعر عمير وعمله في الخفـاء، إلا أن كلاً من الطرفين باء بالخسران، أما الحمار فقد نجا من سهم المعتدي ففر هارباً فكان هـو المنتصر في هذه المواجهة في حين انزم خصمه واندحر، وحين وصف الـشاعر لحظـات تفوق الحمار ساقها بأسلوب تفيض من نواحيه دلالات التشفي والإعجاب ذا الغالـب الذي خرج منتصراً دون أن يصاب أو يجرح ولو جرحاً صغيراً :

---

(١) القترة : مخبأ القانص . يسر : هيأ . ذا غرار : حد . أمين القوى : أراد الوتر . لبانه : صـدره . الوحـشي : الجانب الأيمن . لم يثمثم : لم يتباطأ ولم يحتبس .
(٢) شام نبله : أغمدها .

وجالَ وجالت ينجلي الترب عنهما   له رهــج في ساطــع اللــون أقتمِ
كأن احتدام الجوفِ في حمي شدهِ   وما بعــده من شــدهِ غلي قُمقُمِ [1]

لقد ذكر الأعشى في وصفه لحظة المواجهة أن الحمار لما تنبه لسهم القانص (جال علـى وحشيه لم يتمثم)، وكان هذا كافياً لبيان خيبة القانص ونجاة الحمار، وهذا صحيح لـو كان الأعشى يصف هذا المشهد لأجل الوصف فقط، لكنه لا يفعل ذلك، وأنى لهـذا أن يكون من شاعر كالأعشى محكم الصياغة دقيق النسج، وهل يصح في الذهن أن يـشغل الشاعر نفسه ويشغلنا معه بحكاية حمار وحشي لا تدل على غير ظاهرها ؟ وهل يجوز لـه وعيه الشعري أن يملأ ا هذه المساحة العريضة من قصيدته دون أن تكون محملة بإشارات ورموز تقع خلف الألفاظ ؟ إن استطراد الأعشى في تصوير انتصار الحمار مستل من عمق الموقف الذي يقفه من خصومه، تأمل الألفاظ المستخدمة في رسم تفوق الحمار تجدها دالة على القوة والتمكن، فقد أثار الحمار التراب في عدوه حتى غطت الغبرة الأفق فغدا قاتمـاً مظلماً، وهذا لا يكون إلا نتيجة عدو بالغ الشدة . ثم يشبه نفَس الحمار في جوفه بإنـاء يغلي بجامع الحرارة والتتابع والفوران . ولا يذهب بك الوهم إلى أن فرار الحمـار لـيس نصراً، فهو في الواقع تفوق وغلبة، لأن الفرار لا يكون انزاماً إلا عند تكافؤ القوى وتماثل العدة، وهذا غير قائم في هذه المواجهة، ما يجعل حسابات النـصر والهزيمـة ذات طـابع مختلف، فإذا كان القانص قد هيأ عدته واستخفى ينتظر الحمار حتى أقبل عليه وشـخص

---

[1] الرهج : الغبار . ساطع : عال منتشر . أقتم : مظلم لكثافته . احتدام الجوف : اشتداد حرارته لشدة العـدو . القمقم : آنية من نحاس يسخن فيها الماء .

أمام عينيه فأخطأه فإن هذا يعد انزاماً كبيراً وخسارة مضاعفة، أما الحمار فإنه قـد ورد الماء بلا عدة فتمكن من النجاة مع استعداد الخصم و يؤه .

وما نريد أن ننتهي عنده أن الأعشى يريد بوصف انتصار الحمار وصف انتـصاره هو على خصومه، فرغم عملهم ضده بالخفاء، و يئتهم العدة بتحريض (جهنام) لهجائه، وإيغار صدور بعضهم بعضاً عليه، فإن ذلك كله لم يفلح، فقد قمعهـم بـشعره حـتى ألجمهم. وكما استطرد في وصف نجاة الحمار وظفره فقد استطرد كذلك في وصف غلبته هو، ما يثبت أنه كان يصور تفوق الحمار وعينه تنظر إلى انتصاره هو واقتداره على قهـر خصومه، كقوله مهدداً خصمه وجاهراً بالنهاية الظافرة التي لا يماري فيها :

لئن كنت في جب ثمانيـن قامةً   ورقيت أسباب السمـاءِ بسلمِ
ليستدرجنك القـولُ حتى تهره   وتعلم أني عنـك لست بملجمِ
وتشرق بالقول الذي قد أذعته   كما شرقت صدر القناةِ من الدمِ (١)

وقد تم للأعشى ما أراد، وصدق ديده لخصمه عمير، إذ جعله يولي ذليلاً صاغراً مظلـم الهيئة كأنما أغشي وجهه قطعاً من الليل مظلماً :

وولى عمـير وهو كابٍ كأنما   يطلى بحـص أو يغشى بعِظلِمِ (٢)

ومن هنا يتجلى أن الأعشى إنما يتحدث عن نفسه حين كان يصف الحمار، فكما أن هذا الحمار خرج من المواجهة ظافراً منتصراً، فقد تغلب الأعشى على خصمه ودحره،

---

(١) الجب : البئر . السبب : الحبل ، وأسباب السماء : مراقيها وقيل نواحيها . استدرجه : أتلفه حتى تركه يدرج على الأرض . ره : تكرهه . صدر القناة : أعلاها .

(٢) كاب : متغير اللون . الحص : الورس أو الزعفران . العظلم : الليل المظلم .

وكما أن القانص خاب وطاشت أسهمه، فإن عميراً كذلك باء بالخسران ولم ينـل مـن تسليحه جهناماً وتسليطه على الأعشى إلا بالهزيمة والقهر . ومع ذلك فإن الحمار الوحشي والأعشى لم ينالا كل ما كانا يرجوان، فالحمار تحققت له النجاة لكنه لم يتمكن من ري حاجته الظامئة إلى الماء، والأعشى تحقق له قمع أعدائه وإلجامهم لكنه لم يظفر بحاجته إلى المصالحة فيسقي عطش ذاته إلى التئام الشمل وزوال الأحقاد . وهكذا فإن الحياة لا تمنـع منعاً دائماً ولا تعطي عطاء متواصلاً، فهي ب بيد، وتمسك بيد أخرى، تبسط يدها حيناً، وتقبضها حيناً آخر .

لقد كان الأعشى في هذا النص مصاباً بجرح غائر من الداخل بسبب الخصومة بينه وبين أبناء عمومته، إلا أن هذا الجرح لم يصبه بالانتكاس أو الضعف، بل ظل معه صامداً صلباً يبدي الثبات ويبطن الألم . وقد سالت دماء هذا الجرح المنطوي على صلابة الأعشى على شرائح النص الأخرى فرأينا لونا القاني يصبغ المطلع الغزلي، كما لمسناها عند القراءة الأولى لقصة الحمار الوحشي التي اتضح لنا بعد التغلغل في عمقها أن ذلك الحمار صـورة دقيقة من الأعشى نفسه، يجسد مشاعره وخواطره، ويمثل آماله وأحزانه، ويـشف عـن موقفه وموقف خصومه منه . و ذا تكون هذه القصيدة رغم طولها وتعدد شرائحها، ذات نسج محكم، ونفس واحد يهيمن عليها كلها .

* * *

(٤)

حاجب بن حبيب :

أعلنت في **حب جملٍ أي إعلانِ وقد بدا شأنها من بعـدِ كِتمانِ** [١]

لهذا النص طبيعة مباينة وشأن مختلف، فهو يضم ثلاث خلايا نصية : الأولى غزلية، والأخيرة مدحية، تتوسطهما قصة الحمار الوحشي وهي أطول الخلايا وأثراهـا . هـذا التقسيم النمطي المتكرر في قصائد كثير جداً تكون خليته الأخيرة عادة هي غرض النص، حيث يبدو أثرها على ما جاورها، وتبرز سما ا على ما يسبقها من المقاطع . أما في هـذه القصيدة فالأمر مختلف، إذ إن المطلع الغزلي هو غرض القصيدة الذي تنجذب نحوه الخلايا الأخرى وتصدر منه، فموقف الشاعر فيه من صاحبته هو الذي صاغ الخلايـا الأخـرى ورسم خطوطها العامة وروحها الداخلية . وليس هذا هو الملمح الوحيد الذي يميز هـذا النص، ففي قصة الحمار الوحشي – التي هي غرض حديثنا – سمات لم يسبق أن ظهرت في النصوص السابقة، وهي سمات تتناول بنية القصة، وتكوينها الـداخلي، وسـلوكيات شخصيتها، وطبيعة ما يغلب عليها من المشاعر والهواجس .

وسنثبت هنا مقطع الغزل لننطلق منه إلى محور حديثنا، الحمار الوحشي، وننتـهي أخيراً إلى أبيات المديح لنقف على نقاط التقاطع والتشابك بين هذه الخلايا الثلاث :

---

(١) المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٧٠ .

أعلنت في حب جملٍ أي إعلان ... وقد بدا شأنها من بعـدِ كِتمان
وقد سعى بيننا الواشونَ واختلفوا ... حتى تجنبتـها من غير هجـران
هل أبلُغنها بمثل الفحـل ناجيةٍ ... عنسٍ عذافـرةٍ بالرحل مِذعان (١)

لا نسمع في هذا المقطع ـ على خلاف الشائع ـ نبرة الأسى على حب ماض قد تصرم، ولا يشتكي الشاعر فيه من الصد أو الهجر، بل هو يتحدث عن حب قائم ما زال حبلـه مشدوداً بينه وبين جمل، إلا أنهما في رحلة الحب قد وصلا إلى منطقة وعرة تحفل بالمواجهة والتصادم مع أطراف أخرى، فقد تحول حاجب في حبه من السر إلى العلانية، فهو يصيح معلناً بأنه متعلق بجمل، على أنه كان قبل ذلك يستره ويواريه، ويبـدو أن سـبب هـذا التحول هم الوشاة الذين سعوا بينهما دون أن يستطيعوا التأثير على حبل المودة بـالبتر أو حتى بالارتخاء، ومع ذلك فإن حاجباً لا ينفي أثرهم مطلقاً، فقد تخلخلت صلته بجمـل إلا أنه تخلخل مرحلي لا يؤثر على جوهر العلاقة، فقد اتفقا أن ينـزلا عن سطح الهوى نـزولاً مؤقتاً ثم يعودان من جديد بعد أن تهدأ العاصفة ويرحل الوشاة . والشاعر يؤكد على أنـه لن يتركها فهو مصر على ملاقاتها :

هل أبلُغنها بمثل الفحل ناجيةٍ ... عنسٍ عذافـرةٍ بالرحـل مِذعان

وإذا تأملت هذه الصفات علمت قدر الإصرار الذي يحرك حاجباً نحو جمل، فهو عطـش إليها هائم بها، ولذا انتقى راحلة قادرة على أن تبلغه أمله، تجتمع فيهـا نعـوت القـوة والصلابة، وهي وإن كانت ناقة أنثى، إلا أنها (مثل الفحل) في النشاط، وهي كـذلك

(١) الناجية : السريعة . العنس : الناقة القوية الصلبة . العذافرة : الضخمة . المذعان : المطيعة المنقادة .

(عنس عذافرة) أي صلبة ضخمة، وأوصاف الناقة هذه توازي ما في نفس الشاعر مـن العزيمة والتصميم على بلوغ غايته، فهو مصر على الالتقاء بجمل ثانية، وسيظل متعلقاً ـا لا ينثني عنها أو يلين .

عند هذا الحد تبدأ الخلية الثانية في هذا النص وهي خلية الحمار الوحشي، وهـي متصلة بسابقتها اتصالاً وثيقاً، فحاجب يشبه ناقته القوية تلك بحمار يستطرد في الحديث عنه، وهو إن شئت الدقة حديث عن الشاعر نفسه، فقد تقمص شخصية الحمـار، وراح يقص كيف حصل الابتعاد عن جمل، وماذا حصل بعده، وهل تحقق له الظفـر بغايتـه . وحاجب يروي هذا كله بلغة إشارية مشحونة بالرمزتجسد عواطفه وآماله، يقول :

كأ ا واضح الأقرابِ حلأه عن ماءِ ماوانَ رامٍ بعد إمكان

نقول بلغة بالغة البساطة : إن حاجباً ابتدأ قصة الحمار الوحشي من حيث انتهى الآخرون، فقد ابتدأها من خط النهاية الذي تنتهي عنده القصة غالباً وهو توجه الحمار إلى الماء، مـا يعني أنه اختصرها اختصاراً كبيراً حيث أهمل الإشارة إلى الربيع والخضرة، كمـا تـرك الحديث عن فصل الصيف وسمومه، ولم يشر مطلقاً إلى استعار الظمأ في جـوف الحمـار وتحركه نحو اعتلاء قمة جبل ليستكشف المكان قبل أن ينطلق إلى الماء . هذه التفاصيل التي رأيناها في النصوص السابقة لا نعثر على شيء منها في هذا النص، بل نفاجأ بالحمار وقد حال القانص بينه وبين لذة الشرب من (ماء ماوان) . إننا لا نمل من القول بأن نفـوس الشعراء هي التي ترسم لوحا م، فتنتقي من قصة الحمار الرحبة ما ينسجم مـع موقـف

الشاعر وهمه الشاغل . وشاعرنا يضطرم فؤاده حسرة بسبب ابتعاده عن جمل، فكان هذا الهم المستعر هو مبدأ اللوحة لديه حيث عرضه بأسلوب رمـزي، لكنـه شـفاف دال، فالحمار، وهو الشخصية الموازية لحاجب، قد أُبعد وحرم من الماء، وهذا الماء هو مـورد الحب العذب الصافي الذي كان يتمتع ببرده مع صاحبته جمل، لكنه منع منه بسبب الوشاة الذين رمز إليهم بالرامي الذي يمارس دور الوشاة نفسه، وهو الحيلولة بين الذات ورغبتها. وتتجلى مهارة حاجب على الإيماء عند قوله في وصف حال الشخصية الموازيـة (بعـد إمكان) فالشرب من الماء كان متاحاً للحمار لولا أن القانص اعترض طريقه، وكـذلك كانت مواصلة جمل ولقياها متاحة لولا أن الوشاة حالوا دون تحقق هذه الغاية .

ولعلك تلاحظ أن حاجباً لم يفسح للقانص مساحة رحبة في هذا النص، فلم يذكر حاله أو استعداده للقنص، كما لم يشر مطلقاً إلى سهامه المبراة المحددة وقوسـه الـصلبة، ووتره المشدود، هذا كله ليس له وجود في النص في حين كـان ظـاهراً في النـصوص السابقة. ولعل سر هذا الإهمال يعود إلى تهميشه حال الوشاة وتـصغير قـدرهم وأنـهم يفتقرون إلى سهام نافذة قادرة على التأثير فيه أو حبسه عن المضي نحو هدفه، فـالرامي، وهو الشخصية الموازية للوشاة،لم ينل من الحمار، وهو الموازي للشاعر، ولم يستطع التأثير فيه، وغاية ما صنع أنه (حلأه) أي منعه عن الورد، لكن هذا الفعل لم يـصب الحمـار بالانتكاس أو العدول عن طلب الغاية، بل ظل ماضياً لا يعبأ بما عرض له، وهـذا هـو موقف الشاعر على الحقيقة من الوشاة العاجزين .

وقد كنا نرى حمر الشعراء في نصوصهم السابقة تستسلم لمصيرها بعد أن يطردها الرماة عن الماء، فتظل صادية عطشة، وتغادر النص وهي كذلك تقاسي الظمأ ويبس الأجواف، ولكن حاجباً يمرق عن هذا النمط فلا يختار لحماره هذه النهاية الخاسرة، بل يصر على أن يبلغه الماء ليعله منه، فتراه بعد أن نفر عن المورد ينطلق بعدو سريع على أرض صلبة تطاير منها الغبار لشدة وقع أقدامه ليبلغ ماء آخر يتزود منه حتى يروى :

فجالَ هافٍ كسفودِ الحديدِ له   وسطَ الأماعزِ من نقعٍ جنابان
يهوي سنابك رجليهِ محنبةً   في مكرهٍ من صفيح القُف كذان (١)

هذا العدو الشديد ليس فراراً من القانص أو انزاماً عن نيل الغاية، كما هو في عامة النصوص، بل هو في الحقيقة تعبير عن الإصرار على الظفر وإشباع الرغبة، لأن الحمار يجري بهذه السرعة متجهاً نحو غاية معلومة تنتهي به عند مورد آخر، ولن يكف عن المواصلة حتى تتحقق غايته، وهذا الموقف المتسم بالإقدام والتصميم يباين مواقف الحمر الأخرى التي تكتفي بالانسحاب ومعاناة الظمأ . والشاعر إنما يريد بهذا الموقف الإفصاح عن موقفه هو من حرمانه من جمل، فهو لن يستسلم لهذا الحرمان، ولن يستكين لكيد الوشاة، بل سيظل مستمسكاً بعزمه على الظفر بجمل . وفي نعوت القوة لعدو الحمار وتشبيهه بسفود الحديد، وأنه قادر على العدو السريع (في مكره من صفيح القف كذان) إيماء إلى صلابة حاجب نفسه وتصميمه على نيل بغيته مهما اعترض طريقه إليها من

---

(١) جال : جاء وذهب . الهافي : السريع، شبهه بسفود الحديد في النفاذ . الأماعز : أرض ذات حصى . النقع : الغبار . الجنابان : الجانبان . محنبة : وصف للقوائم الشديدة . في مكره : أرض يكرهها السائر لخشونتها . القف : الصلب من الأرض، وصفيح القف : ما استوى منه . الكذان : الحجارة الرخوة .

المعوقات الخشنة والموانع الوعرة . هذه الفكرة المستندة على مبدأ الإصرار وجعله شـرطاً لتحقيق الغاية نلفيها كذلك في آخر خلايا النص، حيث يمدح حاجب الحارثين بأنهمـا لم يظفرا بغايتيهما إلا بعد العزيمة والمثابرة التي كانت جسراً نحو الهدف، ويشبههما بالجوادين اللذين بذّا الخصوم فنالا المطلب :

والحارثان إلى غـايا مم سبقَـا عفْواً كما أحرز السبق الجوادان

ففكرة الإصرار متجذرة في كافة خلايا النص، فالشاعر سيجعل طريقه إلى جمل ناقة صلبة قوية كالفحل حتى يبلغها، والحمار يركب في طريقه إلى المورد عدواً سريعاً غـير مبـال بخشونة الأرض حتى يصل إلى الماء فيعل منه، وكذلك يجعل الحارثان طريقهما إلى غايا تهما العزيمة والتصميم على السبق حتى يفوقا الأقران وترفرف فوقهما راية المجد .

لقد مضى حمار حاجب عازماً على ري ظمئه يلتمس لتحقيق هذه الغاية طريقـاً آخر بعد أن وجد الطريق الأول موصداً من قبل القانص، وظل كذلك بلا ضعف أو فتور حتى ظفر بمراده :

ينتاب ماءَ قُطياتٍ فأخلَفَه وكانَ مـورده ماءً بحوران
تظـل فيهِ بنات الماءِ أنجيةً كأن أعينهـا أشباه خِيلان

فبعد أن نفّره القانص توجه تلقاء ماء (قطيات) فوجده جافاً فلم ييأس بل ظل عازمـاً على نيل مطلبه، فمضى حتى استقر به المقام على ماء (حوران)، وهناك وجد بغيتـه إلا أن الماء لم يخل له وحده، ففيه أسماك وضفادع تعكر صفو المكان وتحول بينه وبين التلـذذ الكامل بالانفراد فيه . ولهذه الكائنات وظيفة رمزية فهي لا تدل على مجرد معناها الظاهر،

بل تحيلنا إلى أولئك الوشاة الذين يعكرون على حاجب صفو التمتع بجمل، فهو حتى وإن تمكن من الوصول إلى صاحبته، كما تمكن الحمار من بلوغ الماء، سيظل يعاني من أولئـك الوشاة الحاقدين، كما يعاني الحمار من (بنات الماء)، ولكن هل سيكون وجودهم حول منبع الحب مانعاً له من التقدم نحوه والخوض فيه؟ نجد الإجابة في موقف الشخصية الموازية :

فلم يهلْه ولكن خاض غمرته يشفي الغليلَ بعذبٍ غيرِ مِدانِ (١)

فالحمار لم يرده عن هذا الماء ما وقر في نفسه من مرأى القـانص عنـد المـورد الأول، فالتجارب السابقة لا تكرس الخوف في نفسه فتثنيه عن خوض التجربة مرة أخرى، فهـا هو هنا يتقدم بعزيمة وإصرار . أما (بنات الماء) في هذا المورد فإنها ستكدر صـفو المـاء وتعكر عليه لذة المشرب، إلا أنها لن ترده عن النهل منه حتى وإن كانت تلك الكائنـات الصغيرة الحقيرة تشاركه فيه . ثم تأمل كيف تقدم الحمار نحو الماء، لقد (خاض غمرته) وهذا يجسد مطلق الشجاعة وانتفاء الخوف، فهو لم يشرب من حافة الماء أو طرفه، بـل تغلغل فيه غير عابئ بالقانص أو بنات الماء حتى (خاض غمرته) ليلامس الماء الجسد كله فيتلذذ كل عضو فيه فيكون الحمار قد حقق غايته ونال بغيته على أكمـل وجـه . وفي الجملة الحالية (يشفي الغليل) إشارة إلى تعطش الحمار إلى الماء لطول حرمانه منه، فقـد طُرد عن ماء (ماوان)، ثم توجه صوب ماء (قطيات) حتى وصله بعـد جهـد كـبير فوجده جافاً، وهاهو الآن يشفي حرارة كبده من لهيب الظمأ بهذا الماء العذب الغزيـر .

---

(١) لم يهله : لم يفزعه . الغليل : العطش . المدان : ما بقي في الحوض من الماء أو ما سال من الدلاء فاستنقع أمـام الغدير .

ونحن عند تدقيق النظر نكتشف أن الشاعر إنما يصف هذا البيت حاله هو، ويعبر عن عزيمته وإقدامه، ويطلعنا على أمله ورجاه، فهو لن يرده الوشاة عن طلب صاحبته، ولن يقيموا أمامه جداراً من المهابة يحول بينه وبينها، بل هو ماض مصمم لا يخشى في هذا الحب أحداً، ولو كان يهاب أحداً فيه لما تجرأ على إعلانه في مطلع النص إعلاناً متميزاً في جرأته ومكاشفته ـ (أي إعلان) ـ :

أعلنت في **حب جملٍ أي إعلان وقد بدا شأنهـا من بعدِ كِتمان**

ولو كان يرهب الوشاة لما صرح بأنه سيطلبها على راحلة صلبة نشيطة كالفحل:

هل أبلُغنهـا بمثل **الفحل ناجيةٍ عنسٍ عذافـرةٍ بالرحل مِذعان**

ومن هنا يتجلى أن حاجباً إنما يعني بقوله (فلم يهله) وصف حاله هو في مضاء الإقدام إلى جمل، مورد الحب، من غير مبالاة بصنيع الوشاة وكيدهم، وتأتي بقية الجمل في البيت لتصف الكيفية التي سيحقق بها الشاعر النهل من جمل، فهو لن يكتفي بمواصلة خفية يسترق فيها اللحظات، بل سيخوض غمرة هذا الحب غير عابئ بأحد ليتلذذ به على أكمل وجه كما تلذذ الحمار بخوض الماء، وكما أن الحمار طال حرمانه من الماء فسقط عليه متهالكاً يشفي الغليل، فإن حاجباً كذلك لن يسكُن غليان الهوى بين جوانحه إلا بعد أن يغمس ذاته في نهر الحب حتى يغمره . وحيث إن هذا الأمل لم يقم بعد على أرض الواقع فإن حاجباً جنح إلى تحقيقه على مستوى الفن فأسقط على الحمار آماله ورغائبه فكان سلوكه أثناء الورد المتسم بالإقدام والتملؤ تجسيداً لرجاء حاجب وأمله المنتظر .

ويواصل حاجب تحليقه في فضاء الحلم منتقلاً من خلية الحمار إلى خليـة المـديح فنراه يمدح قوماً ـ لم يسمهم ـ بأمر نابع من أزمته هو، يقول :

ويلُ ام قومٍ رأينا أمس سادتهم في **حادثاتٍ ألمـت خير جـيران**
يرعين غِبّاً وإن يقصرنَ ظاهرةً **يعطف كرام على ما أحدثَ** الجاني [(١)]

إن مشهد الماء يتكرر هنا أيضاً، فهو يثني على هؤلاء بأنهم يحبسون إبلهم عن الشرب لترد إبل غيرهم، أي أنهم لا يقفون كما يقف القانص وكذا الوشاة بين الذات ورغبتها، بـل ييسرون لها السبل حتى ولو كان على حسابهم . ولاشك أن في هـؤلاء الممـدوحين جوانب أخرى للمدح غير هذه، لكنه ركز على هذه بالـذات لأنهـا متعلقـة بموقفـه ومشاعره، فهي في سياق معاناة حاجب وحرمانه من نهر الحب تمثل أملـه في أن يكـون الوشاة كهؤلاء في عدم اعتراض الرغبات وتركها تسير بحرية حتى تعانق ما تصبو إليه .

وبهذا يتبين مدى التلاؤم بين خلايا النص الثلاث، وكيـف تتقـاطع وتتـوازي وتتداخل معبرة عن حال واحدة وأزمة واحدة انسابت في كل جداول القصيدة وطرائقها فجاءت تصور معاناة الفصل بين الذات ورغبتها، وتصف العزيمة والأمل في تحقيـق مـا حرمت منه . وقد أحسن الشاعر غاية الإحسان في توظيف شخصية الحمـار الوحـشي واصطفاء المشاهد والأحداث من أرضها الرحبة لتعبر عن أحاسيسه وأفكـاره . ولعـل أوضح ما يميز حمار حاجب بن حبيب اختفاء صورة الأتان منه، وليس لهذا نظير في الشعر

---

(١) يرعين : أي الإبل الواردة . الغب : وهو أن تشرب الإبل يوماً وتظمأ يوماً . الظاهرة : أن تشرب كل يـوم نصف النهار .

الجاهلي كله حسب علمنا سوى موضعين اثنين [1]. وما دفع حاجباً لجعل حماره وحيـداً هو إخلاص حاجب لجمل وشدة تعلقه ا، فهو لا يشكو منها هجراً أو صدوداً ـ كما رأينا عند الأعشى ـ كما أنه لا يقف على أطلال حب ماض قديم يستعيد ذكرياته بأسى وانكسار ـ كما رأينا عند أوس بن حجر وعمرو بن قميئة ـ بل إنه يتحدث عن حب قائم حي جعله يستبعد الأنثى عن مصاحبة شخصيته الموازية، فهو في غنى عن التعـويض الفني أو النفسي عنها مادامت صاحبته لم تقطع حبل المودة بعد . وبذا تكون سـلوكيات الحمار الوحشي وسعيه الحثيث للنهل من مورد الماء نسخة دقيقة التعبير عن حال حاجب وسعيه الحثيث للنهل من صاحبته جمل التي مازالت مستعدة لسقيه من كؤوس الهوى .

* * * * *

(٥)

صخر الغي :

أرقـت فبت لم أذق المناما وليلي لا أحـس له انصراما [2]

تتسم قصة الحمار الوحشي بوفرة المشاهد وتعدد الشخوص والاحتواء على معانٍ وأحاسيس ثرة، ففيها الخصب والجدب، والماء والجفاف، والأمـن والخـوف، والفـرح والحزن، والرضى والأسى، والسعة والضيق، والسكون والتوجس .. هذا الثراء والتنـوع يجعلها صالحة للتعاطي مع مواقف الشعراء والتعبير عن نفسيا م، وقد لمسنا هذا بوضـوح

(١) ينظر زهير ابن أبي سلمى، ديوانه، ص ٣٧٢ . وتميم بن أبي مقبل، ديوانه، ص ١٦٧ .
(٢) السكري : شرح أشعار الهذليين، ص ٢٧٨ .

في النصوص السابقة . أما النص الذي بين أيدينا فيباين كافة النصوص السابقة في طبيعـة التجربة التي يعالجها الشاعر، والتي انعكس أثرها جلياً على طبيعة الأحداث ورسم المشاهد والنهاية التي وقفت القصة عندها . والشاعر يرثي ـذه القصيدة ابنه تليـداً، ومعلـوم أن الرثاء غرض تخشع عنده النفس فتحني رأسها أمام سطوة الدهر بذل وانكـسار، وحـين يستدعي الشاعر لوحة الحمار في سياق الرثاء فإنا تصطبغ بلون نفـسية الـشاعر فتـأتي مستجيبة في مشاهدها وأحداثها لما في ذاته من الإيمان بالموت والجزم بعدم القدرة علـى الانفلات من قبضته، ما يعني أن النتيجة التي يصير إليها الحمار تختلف عن تلك التي رأيناها في عامة النصوص السابقة .

تبدأ لوحة الحمار عند صخر بداية تنسجم مع لحظات الحزن التي يميل فيها الإنسان دائما إلى تذكر أيام السعة والحبور، فهذا الحمار مع أتانه يرفلان في خصب كثيف علـى أرض معشبة نضرة يتمتعان بالقوة والنشاط :

ولا عِلجـان ينتابان روضاً نضيراً نبتـه عمّـاً تؤاما
كلا العِلجين أصعر صيعري تخالُ نسيـلَ متنيه الثغاما (١)

وصخر إنما يبدأ ـذا المشهد ليبين أن انقلاب الأحوال سمه أساسية من سمات الحياة، فالمرء لا يدوم على حال واحدة أبداً، وهذا النعيم الذي يرفل فيه الحمار وعرسـه مـصيره إلى الزوال حتماً، وهذه الشدة والضخامة التي تميز أجسادهما المكتنـزة من أكل الربيـع لـن

---

(١) النضير : الناعم . العم : الطوال . تؤام : ينبت اثنين اثنين . أصعر : فيه اعتراض من البغي والنشاط . نـسيل : ما نسل من وبره وسقط . الثغام : نبت أبيض يشبه الشيب .

تفلح في صد سهام الدهر . وهذا ما كان، فقد أجدبت الأرض وجفت العيون فتحركت الحاجة إلى الماء فأخذا يفتشان عنه حتى استقرا على قصد جهة معينة لكنها غير مأمونة :

فبأتا يأملان ميـاه بدرٍ وخافا رامياً عنه فحاما
فجاءا واردين فآنساه تخالُ ســواد لِمتِهِ براما
فراغا ناجيين فقام يرمي فآبت نبلُه قِصداً حطاما[1]

الدم لا زال ينـزف سيالاً من جرح عميق خلفه موت تليد، ما جعل صخراً يحس بسطوة الدهر الذي لا يرحم، ويشعره بأن حياة الإنسان وإن طالت فهي قصيرة، فما أسرع مرور الأيام والليالي . هذا الإحساس يتبدى في كلمات صخر وألفاظه المعبرة عن حال الحمارين، فليس بين أملهما ثم خوفهما ثم إقدامها على الورد فهربهما من القانص إلا لحظات يسيرة جداً، يوحي بقصرها طبيعة الأسلوب الذي ضغط الأحداث الممتدة فجعلها تتم في لحظة واحدة أو موقف واحد ما كاد يبتدئ إلا والنهاية تتلوه حثيثة، فحرف(الفاء) الدال على التتابع وسرعة توالي الأحداث، عنصر رئيس من مكونات هذا المقطع حيث تكرر في سبعة أفعال ليدل على أن الفعل اللاحق وقع مباشرة بعد الفعل السابق بغير تريث ولا انتظار . وهذه السرعة التي أوحت بها لغة الأبيات انعكاس عن إحساس ممض يجده صخر في نفسه، ويشعره بأن الأيام والسنين تتوالى مسرعة سرعة وقوع هذه الأفعال رغم ما بينها في الحساب الزمني الواقعي من تباعد وانفصال .

(١) آنساه : أبصرا القانص . برام : قراد . قِصداً : كِسراً .

لقد كان الحماران يمنيان نفسيهما بالماء، ولكن الأمل لا يصمد دائماً أمام صخرة الواقع التي لا ترأف باسترحامه واستعطافه، وتقدما إلى (مياه بدر) على حذر وترقـب، ففاجأهما القانص الذي حاول لحاقهما بسهم فأخطأ، و ذه النتيجة يكون قد خاب كـلا الطرفين، الحماران وردا الماء ليشربا فنفرهما الرامي فلم تتحقق أمنيتـهما، والرامـي ورده ليظفر بالحمار فخسره بطيش سهمه، وصخر ذا إنما يريد تأسيس معنى تمليه عليه حادثـة الموت التي يعاني ألمها وهو أن الحياة لا ترق على أبنائها ولا تمسح رؤوسهم لطفاً ورحمة، بل تقسو عليهم في غير عطف وتعصف م في غير تؤدة، توقف أمل أحدهم شاخصاً أمام عينه حتى إذا مد يده إليه جذبته إلى الوراء وألقت به بعيداً، فهل استطاع الـصائد نيـل الحمار وقد وقف قريباً منه بحيث يناله سهمه ؟ وهل تمكن الحمار من أن يذوق الماء وقـد وقف على حافته بل وربما لمسه بيديه ؟ إن الحياة تحذر أبناءها ـ بمشهد هذا الحمـار ـ من أن الموت قد يفجأ الإنسان حتى على منابع الحياة، ولهذا جعل صخر حماره يرد المـاء خائفاً يترقب، فالحذر من صروف الأيام يجب أن يلازم الإنسان في كل موقف .

لقد خسر الحماران لذة الشرب لكنهما كسبا حيا ما ففرا يعانيان الظمأ والخوف. والشاعر الذي يعاني غصص موت ابنه ينظر إلى نجا ما نظرة تزدحم فيها معاني البهجـة بانتصار الحياة والأمل أن لو كان ابنه تليداً قد تمكن من الإفلات من حبال النهاية كهذين:

كأ ما إذا علـوا وجيناً ومقطـع حرةٍ بعثا رِجاما
يثيران الجنـادلَ كابياتٍ إذا جارا معاً وإذا استقاما

فباتا يحييان الليـلَ حتى أضاءَ الصبح مبتلجاً وقاما [١]

إن الخوف من النهاية هو الذي كان يغذي فيهما طاقة الهرب فكان فرارهما بهذه السرعة التي تطاير لها الحصى من شدة وقع أقدامهما على الأرض . ولكثرة ما أودع فيهما القانص من أحاسيس الموت ظلا يسيران الليل كله حتى أضاء الصبح، فتجربة الموت القاسية حالت بينهما وبين التدثر بظلمة الليل طلباً للراحة والسكون، وهو عين ما يعانيه الشاعر حيث أثرت عليه حادثه فقد ابنه فلم يجد طعماً للراحة والنوم تحت جناح العتمة :

أرقـت فبت لم أذُق المناما وليلي لا أحس له انصراما
لقد أجرى لمصـرعهِ تليد وساقته المنيـةُ مـن أداما

إن ضغط الإحساس بالفناء جعل صخراً يوقن بأن الموت لا يقهر وأن كل حي واقـع في قبضته لا محالة، وليس من الانسجام في بنية القصيدة أن يدع صخر الذي يعاني موت ابنه هذين الحمارين ينجوان من الموت، لأن هذا يضاعف همه ووجعـه حـين يـرى الأحياء من حوله تنعم بالحياة، والموت يطلبها فيعجز، وهو إنما يريد بهذا النص التنفـيس عن ذاته وتعزيتها بمصارع الحيوان حتى تسكن حين ترى رسل المنية تتعقب كـل حـي فتؤمن بأن الفناء مصير الأحياء جميعاً، فذلك الحماران اللذان وردا مياه بدر على حـذر فتمكنا من النجاة لم يغفل عنهما الموت ولم يعجز عن اللحاق بهما رغم عدوهما السريع، فقد تعقبهما حتى أرداهما :

فإما ينجوا من خوفِ أرض فقـد لقيا حتـوفَهما لِزاما

---

(١) الوجين : الموضع الغليظ المرتفع . الحرة : الأرض ذات الحجارة السود . الرجـام : الحجـارة . الجنـادل : الحجارة. كابيات : منتفخات عظام . قاما :كفا عن العدو لما ذهب سواد الليل .

ولقد لقيا مع الإشراق خيلاً تسوف الوحش تحسِبها خياما
فشامت في صدورهما رماحاً من اليزني أشربتِ السماما (١)

الكفة أخيراً ترجح لصالح الموت مهما سعى المرء لاتقائه أو الهرب منه . تأمل متى فاجـا الموت الحمارين تجده (مع الإشراق) وليس بعده أو في منتصف النهار أو عند المساء، ما يعني أن ذلك الإشراق كان إشراقاً لشمس النهاية لا شمس البقاء، وصخر بهذا الزمن تحديداً إنما يريد الإعلام بأن الموت يقتنص الإنسان فجأة فيأتيه في وقت لم ينتظره فيه . ولذلك تجد الحمارين هنا لم يتدرعا بالحذر والتوجس الذي كانا عليه حين وردا مياه بدر، إذ ربما شعرا أنهما قد أفلتا من الموت وابتعدا عنه كثيراً، لكن الموت كان لهما بالمرصاد فاقتنصهما بغتة . وصخر يؤكد فكرة المباغتة بعدم إشارته إلى تنبه الحمارين أو هربهما ولو قليلا، فما إن أشرق الصبح إلا وداهمتها الخيل فقتلتهما، والفاء العالقة في فعل الطعن (فشامت) تشي بقصر الفارق الزمني بين ظهور الخيل ووقوع الطعن، وهو ما يؤكد قدر العجز عن مواجهة سلطان المنية القاهر . ولا يفوتك أن صخراً جعل موت الحمارين هنا بسبب مباين لتجربة الموت الأولى، فهناك تعرضا لسهم من قانص مستتر، وهنا داهمتهما الخيل جهرة فطعنتهما بالرماح، فتجارب الموت لا تسير على طبيعة واحدة، فقد يدب الموت إلى الإنسان دبيباً يلتمس غرته وقد يكاشفه بالهجوم غير مبال به . وهذه النهاية التي يهلك فيها الحماران برماح قُناص على خيل ليس لها نظير في الشعر الجاهلي كله، إذ إن الحمار لا يتعرض إلا لتجربة موت واحدة تتكرر في كل النصوص وهي سهم رامٍ ينتظره

---

(١) تسوف : تصيد، وأصل السوف الشم . شامت : أُدخلت . اليزني : أراد أصحاب الخيل . السمام : السم .

على مورد الماء، لكن صخراً لما استهلك هذا المشهد أراد التنويع في تجارب الموت فكسر اطراد الصورة ليكون مشهد الحمار الوحشي معبراً عن تجارب الموت الإنسانية من حيث التنوع، وخاصة صورة الخيل والطعن والرماح المنتزعة من سجل الحرب الذي يحصد الأرواح بلا عدد، والذي كان السبب الأول لحوادث الموت في ذلك الزمن .

إن النهاية التي خطها صخر لحماره تؤكد ما سبق قوله بأن قصة الحمار الوحشي تحاكي وجدان الشعراء وتستحب لعواطفهم، فنحن لم نر الحمار مقتولاً في أي من النصوص السابقة لأن منشئيها لم ينطلقوا من تجربة الرثاء التي ينطلق منها صخر، وطبيعة التجربة هي التي ترسم اللوحة، وتنتقي الألوان، وتختار المشاهد، حتى يأتي ذلك كله منسجماً مع ما تحس به النفس وتشعر . ولما كان صخر محتاجاً في محنته هذه إلى العزاء جعل حماره يخرج من أزمة إلى أزمة أخرى يقتل فيها بلا رحمة، لتعلم نفسه أن الإنسان ـ عبر صورة الحمار وسلوكياته ومواقفه ـ مصيره إلى الموت لا محالة، وأنه مهما كان غارقاً في النعيم، وهي صورة الخضرة والزرع، ومهما كان عليه من القوة والصلابة (أصعر صيعري)، ومهما حاول اتقاء الموت والهرب منه، وهي صورة عدو الحمارين، فإن الموت لا بد مدركه . وقد قدم صخر مشهداً للوعل قبل أن يسوق قصة الحمار للهدف ذاته وهو العزاء والاتعاظ، وقد منح الوعل ما منح الحمار من القوة والامتناع عن الموت في قنن الجبال، لكن هذا لم يجد شيئاً، فقد صعد إليه قانص في حصنه ذاك فرماه في مقاتله فخر صريعاً . وفي ختام النص يختلط بكاء صخر على تليد بنوح حمامة تنادي

(ساق حر) كلاهما يقاسي تجربة فقد . إن صخراً يسوق حوادث الموت هذه واحدةً تلو الأخرى إيماناً منه بحتميته علها تفلح في تسليته ولأم جرحه النازف على تليد .

* * *

(٦)

تميم بن أبي بن مقبل :

ألا قــف بالمنــازل والربوع ديار الحــي كانــت للجميع [١]

يراوح تميم في هذا النص بين الماضي والحاضر، يحن إلى الماضي ويشتاق إليه، ويئن من الحاضر ويشتكي، الماضي في ذهنه قرين الصفو والراحة والنعيم، والحاضــر أخــدود الكدر والضيق والمحل . هذا هو المحور الذي يلتف عليه النص في سائر مقاطعه، وهو عبارة عن إحساس حاد يطعن تميماً من الداخل ويضيق القبضة عليه إلى درجة الاختناق، ما أدى إلى فيض هذا الإحساس وانسيابه في القصيدة كلها المكونة من أربع شرائح هــي الطلــل والناقة والحمار الوحشي، وأخيراً أبيات في المديح . وسننطلق في قراءتنا من شريحة الحمار الوحشي باعتبارها أرحب الشرائح وأغناها بالرموز وأشفها عن نفسية تميم وواقعه .

تبدأ هذه الشريحة بحرف التشبيه (الكاف) الذي يربط بين الناقة/المشبه والحمــار الوحشي/المشبه به :

كجأبٍ يرتعي بجنــوبِ قَلْــجٍ تؤام البقــل في أحــوى مريع

---

(١) ديوانه، ص ١٢٨ .

يقلِّب سمحجاً قباءَ تضحي   كقوس الشوحطِ العطْل الصنيع [١]

هذه الصورة حديث عن ماضي الحمار لا حاضره، ولذا لا تجد فيها أي أثر للضيق أو الكدر، فهو منغمس في الخضرة والنعيم، والأرض جادت عليه بخصب مضاعف فصار الزرع ينبت مزدوجاً (تؤام البقل)، وأمسى لون العشب لكثرته مائلاً للسواد لوفرة ما هطل من الأمطار . هذا على المستوى المادي، أما المستوى الاجتماعي والنفسي فلا يشكو فيهما الحمار كدراً، فأتانه بصحبته تماشيه بطاعة تامة، حتى إنه بات يقلبها كيف يشاء (يقلب سمحجاً ...) . ولم تكن حال الحمار بأحسن من حال الشاعر في ماضيه، فهو كذلك كان ينعم بعيش هانئ، آنساً بصاحبته، مسروراً بمجاورتها :

ألا قف بالمنازل والربوع   ديار الحي كانت للجميع

ففي الماضي كان (الجميع) حالين في أرض واحدة معشبة، إذ إن الخضرة كانت هي العقال الذي يمسك القبائل عن الرحيل، فكان تميم في ذلك الخصب وبذلك الاجتماع قرير العين بصاحبته، كما كان هذا الحمار غارقاً في العشب ملازماً لأتانه .

وينتقل تميم بعدسته صوب الحياة اليومية للحمار وأتانه فنراهما يرفلان في خصب الأرض وأنواع الزرع، لكنهما لا يتمتعان به على الدوام بل في ساعات معدودة من اليوم، ما يعني أنهما يقاسيان هما معيناً يحول بينهما وبين مطلق الاستمتاع :

يظلان النهار برأس قُف   كُميتِ اللون ذي قَلْكٍ رفيع

---

[١] الجأب : الغليظ . فلج : موضع . جنوبه : أطرافه . التؤام : الذي ينبت ثنتين ثنتين . الأحوى : الأخضر الضارب إلى السواد، يريد الكلأ . المربع : الخصيب . السمحج : الأتان الطويلة الظهر . القباء : الضامرة . الشوحط : من أشجار الجبال تتخذ منه القسي . قوس عطل : لا وتر عليها . الصنيع : المصنوع الملو .

ويرتعيـان ليلَهما قـراراً   سقته كل مغضِنةٍ همـوع (١)

فالحمار وأتانه يظلان ملازمين للمرتفعات ساعات النهار، حتى إذا حل الليل نزلا فرتعا في الخصب والربيع . وقد حرص تميم على التأكيد على أنهما في شرف من الأرض عبر تكرار الألفاظ الدالة على العلو والارتفاع (رأس، قُف، فلك، رفيع) . وقد مر بنـا في البـاب الأول القول بأن بعض فصائل الحيوان تجعل الليل وقتاً لطلب العيش وتتبع الكلأ في حـين تظل النهار ممسكة عن الحركة خوفاً من الضواري والسباع . ولكننا نلحظ في شأن هذين الحمارين أمراً زائداً وهو أنهما يحرصان على أن تكون مواضع إقامتهما سـاعات النـهار عالية مرتفعة وذلك لتحقق لهما تمام الأمن بارتفاعها أولاً، ولأنها كذلك تساعدهما علـى استشراف المكان ومراقبة المنطقة المحيطة بهما . وهذا يوحي بأن أفئدتهما تجس بـالخوف والريبة لأمر لم يطلعنا عليه تميم، لكنه أطلعنا على ما يمكن أن يفسر سبب انتقائـه هـذا المشهد – الذي لم نره في لوحة سابقة – من مشاهد لوحات الحمار الوحـشي الغنيـة بالصور والأحداث، فقد صرح تميم بأن الخوف قد ناء بكلكله عليه فبات يضطرب فزعاً في أرض نائية وحده بلا رفيق، ما جعله يظل لشدة الخوف معتصماً بسيفه يترقب المهالك:

وليلةِ خائفٍ قد بِت وحدي   وأبيض قد وثقت به ضجيعي

(١) القف : ما ارتفع ولم يبلغ أن يكون جبلاً . الكميت : الأحمر المشرب بسواد . الفلك : المواضع المرتفعة عمـا حولها . الرفيع : العالي . القرار : المطمئن الطيب الطين من الأرض . المغضنة : السحابة الممطرة . الهموع : السائلة بالمطر .

وما يرجح لدينا أن تميماً يقاسي وخز الخوف من أمر ما أنه كرر الإشارة إليـه في كـل شرائح النص، فقد رأيناه فيه، وفي حماره الوحشي، وهذه ناقته قد مزق فؤادها الخوف من السوط العالق بيده، والذي ذاقت لسعه مراراً فباتت تديم النظر إليه نظر الخائف المشفق :

عذافـرةٌ أضـر ا سِفَاري وأعيت من معاينةِ القَطيـع (١)

وحين انتهى تميم إلى المديح في آخر النص أطرى بني الخليع ـ الممـدوحين ـ بوصـف يؤكد أنه يعاني مشاعر الخوف وأنه يأمل الانعتاق من أسرها حين يعتصم ؤلاء :

هم جبـلٌ يلوذُ النـاس فيهِ وفـرع نابت فرع الفروع

فما الذي جعل تميماً يصفهم بلفظ (جبل) الدال على القوة والثبات إلا كونـه يعـاني الضعف والتخلخل، لأن المرء الذي يقاسي هماً ما تسترعي انتباهه المشاهد المضادة لما يحس به، فترى الضعيف تسترعي انتباهه مناظر القوة، والفقير تستلفته مشاهد الثراء، وهكذا . إذن فكون بني الخليع (جبلاً) فهذا يحقق لتميم ما يرجوه من الحاجة إلى الاعتصام بركن شديد يحميه ويطرد عنه مخاوفه . ثم يأتي الفعل المضارع (يلوذ) ليؤكد المعنى بما فيه مـن معاني الالتجاء وإلقاء النفس مع فناء الحيلة ومطلق العجز، فالفعل (لاذ) لا يستخدم إلا حين يكون الفاعل فاقد القدرة على المقاومة، عاجز عن تحرير نفسه مما يختلج فيها، فتـراه يزج بذاته على من يتصف بضد ما يعانيه هو ليلقى عنده ما يأمل من العون والمـساعدة . ولما كان تميم يعاني خوفاً واضطراباً (لاذ) بمن تجتمع فيهم صفات الصلابة والثبات وهم

---

(١) العذافرة : الناقة الشديدة الصلبة . سفاري : أي سفري . القطيع : السوط .

بنو الخليع . وأمر أخير يسهم في تبين عقدة الخوف لدى تميم، وهو أن الفعل (لاذ) يعدى عادة بحرف الجر (الباء)، فيقال : لاذ بكذا، لكن تميماً هنا جعل الفعل متعدياً (بالفاء) فقال : (هم جبل يلوذ الناس فيه) ولم يقل (به)، لأن الحرف (في) يتضمن معنى ليس في (الباء) وهو دلالته على دخول شيء في شيء، فإذا كان الداخل هو تميم، والمدخول فيه هو الجبل، المشبه ببني الخليع، فإن هذا يضمن له غاية الحماية لكونه واقعاً في وسط ما لاذ به داخلاً في جوفه فأنى للمخاوف أن تمسه وهو في هذا الموضع الحصين ؟ وهذا المعنى لا يتحقق لو كان الفعل متعدياً بالباء . وهذا الملحظ يكشف جانباً مـن أسـرار اللغـة وقدر ا على البوح الخفي بدفائن النفوس عبر الحروف والكلمات التي تختبئ تحتها خبايـا الذات وأحاسيسها .

ومما سبق يتجلى هاجس الخوف الذي يمور في نفس تميم، والـذي تجـاوز ذاتـه فانساب في كافة شرائح النص، حتى إن ملامح الخوف وشواهده قد تطابقت في بعـض الشرائح، فالجبل الذي يحتمي فيه تميم من مخاوفه هو عين ما كان الحمار الوحشي يقصده فليتجئ فيه ليسكن ذاته من خوف الاعتداء الذي يتربص به أسفل المرتفعات .

ونعود إلى قصة الحمار الوحشي بعد أن تركناه وهو في عشب خصب وفير لنرى ماذا حل به بعد ذلك :

فلما قلـص الحَوذانُ عنه وآلَ لـويه بعـد المُتوع

وهيجها الطريق فأصحبته برجـلٍ رأدةٍ ويدٍ ضبوع (١)

إذن فقد تصرم الربيع وجفت العيون وتولى ذلك الماضي الجميل فأضحى الحمار يواجـه حاضراً قاسياً لا يهبه ما يأمل، إنه واقع ضيق لا وجه فيه للسعادة أو الرضى، واقع يستثير في الذات ذكرى الزمن المنقضي حين كان الحمار يرفل في ضروب النبت، يأكل ما يشاء ويختار . هذا التحول السلبي من الماضي إلى الحاضر ملمح تعاني منه ذوات النص كلـها، فالشاعر قد أقفرت لديه منازل الحب وديار الهوى فأمست أطلالاً شاحبة، كأرض هـذا الحمار، تتناوح فيها الرياح الحارة المحرقة الجافة :

ألا قـف بالمنـازل والربوع ديار الحـي كانت للجميع

تلوح وقد مضت حجج ثمانٍ بنجـدٍ بين أجمـادٍ وريـع

تطالعها الجنـوب من الثنايا بهيـفٍ ما يمل من الطلوع (٢)

وكذلك فإن الناقة تقاسي ـدم حاضرها ومحوله، فقد زال شحمها فصار الرحل يضطرب على ظهرها فلا يستمسك لأن حباله لم تجد جسداً مكتنـزاً يعينه على تثبيت الرحل :

وعندي العنس يصرف بازلاها عليهـا قاتر قلـق النسـوع (٣)

---

(١) قلص : قل ونقص . الحوذان : ضرب من النبات . آل : رجع . اللوي : ما ذبل وجف من الكلأ . المتـوع : الارتفاع والطول . هيجها : أي الحمار أثار الأتان على السير . أصحبته : انقادت له . الرأدة : اللينـة القويـة في السير . ضبوع : سريعة تمد ضبعها وهو عضدها .

(٢) الأجماد : جمع جمد وهو الأكمة الصغيرة . الريع : المكان المرتفع . تطالعها : تأتيها . الجنوب : ريح الجنوب . الثنايا : جمع ثنية وهي الطريق في الجبل . الهيف : ريح حارة ـب من الجنوب من قبل اليمن . الطلـوع : بمعـنى الهبوب هنا .

(٣) يصرف بازلاها : ناباها، وصريفهما تصويتهما من الهزال والضعف والكلال . قاتر : رحل مغبر . النـسوع : حبال الرحل .

فجسد الناقة أصابه ما أصاب منازل تميم وأرض الحمار فغدا شاحباً ظاهر العظام لا يشعر بالحياة ولا القدرة على إعانة راكبها على البقاء، حتى إنها أخذت تصرف بنابيها وتصوت مما تشتكي من الضعف والهزال كما اشتكي تميم بحزن وتألم من قسوة الحاضر حين وقف على الديار . ولما كانت صور النعيم والخير والعطاء محصورة في الزمن الماضي حيث كانت أطلال الشاعر في الماضي (للجميع) ففيها يرفلون في الخصب والسعادة، وكانت أرض الحمار معشبة غزيرة المياه - فإن الناقة أيضاً تستمد زادها وقوت جسدها من الماضي حيث إنها تجتر ما سبق لها أكله لتستعين به على فقر الحاضر وجدبه :

تردد إلى المريءِ ودأيتيها صباب الماءِ بالفَرثِ الرجيع (١)

إن عيون الشعراء لا تنجذب عادة لهذا المنظر العاطل من الذوق والجمال، ولكن حين يرى الشاعر في مشهد الاجترار معنى رمزياً يلامس إحساسه فإنه يقف عنده، ليس لدلالته السطحية بل لما ينطوي عليه من التشابه بين الذات الموصوفة والذات الشاعرة، فكل من الشاعر والناقة يحنان إلى الماضي ويعانيان من قسوة الحاضر، ولذا كان هذا المنظر جاذباً لنفس تميم .

وتطالعنا كذلك صورة جدب الحاضر وضيقه في حال القانص الذي بدا فقيراً مغبراً عاري الثياب، يواري جسده الناحل حتى يتمكن من مباغتة الحمار :

ولما ينذرا بضبوءِ طِملٍ أخي قَنَصٍ بِبزهما سميع

(١) دأيتاها : ضلعاها . صباب الماء : البقية القليلة منه . الفرث : ما في الكرش . الرجيع : الذي تسترجعه من كرشها لاجتراره .

خفي الشخص يغمزعجس فرعٍ من الشريان مِرزامٍ سجـوعِ
إذا عُمـزت ترنـم أ ـراها حنين الناب بالأفق النـزوع [١]

إن الأصوات الصادرة من عدة القانص ـ حسب التشبيهات المذكورة ـ ليس فيها مـا يشعر بالسعادة والسرور، فما هي سوى أنين وبكاء وتوجع، فـ (السجوع) مشتق من سجع الحمام، وهو صوت ارتبط شعرياً بمواقف النوح والبكاء، حتى صار سجع الحمـام مهيجاً للحزن والحسرة على شيء مفقود، سواء كان وطناً أو ذاتاً إنسانية . وكذلك فإن صوت (حنين الناب النـزوع) إنما هو تعبير عن الأسى وعدم الرضى بالواقع حين ترغم الناقة على مفارقة وطنها فتظل تحن إليه بصوت متهدج مخنوق حتى ربما ذرفت الدموع . إذن فتميم لم يستطع الانفكاك من ضيقه وبرمه بالحاضر فتسلل هذا الإحساس في كافـة شرائح النص فبدت جميع الذوات فيه تشكو مما يشكو منه هو، حتى إن تشبيهاته كما في هذا المقطع قد طغى عليها هذا الإحساس فجاءت تعبر عن الصياح والعويل .

ونعود إلى تميم ليتابع لنا قصة الحمار لنرى ما ذا حصل بعد أن زالت عن أرضـه الخضرة فهيج أتانه لتنطلق معه بحثاً عن الماء :

وهيجها الطريق فأصحبته برجـلٍ رأدةٍ ويدٍ ضبوعِ
تصك النحر والدأياتِ منه بضربٍ، لو توجعه، وجيع [٢]

---

(١) الضبوء : الاختباء . الطمل : الفقير المغبر العاري من الثياب . الرز : الصوت تسمعه ولا تدري ما هو . يغمز : يجس . العجس : عجس القوس وهو مقبضها . فرع من الشريان : قوس مأخوذ من شجر الشريان الذي تصنع منه القسي عادة . المرزام : القوس التي تصوت عند الرمي . السجوع : التي تسجع عند الرمي . الأ ر مـن القـوس : كبدها . الناب : الناقة المسنة . الأفق البعيد : أي البعيد عن وطنها . النـزوع : الناقة التي تنـزع إلى وطنـها أي تحن وتشتاق .

(٢) الدأيات : ضلوع الصدر .

لقد انتكست صلة الحمار بأتانه بعد أن انتكست حال الأرض، فكأن التحول البيئي هو نقطة الانعطاف لهذه العلاقة، ففي زمن الخصب ووفرة الماء كانت الأتان مع فحلها في أحسن حال، فهي تحت يده وطوع أمره - (يقلب سمحجاً) - ويقضيان وقتهما بالليل والنهار مجتمعين (يظلان النهار برأس ...) (ويرتعان ليلهما قراراً ...)، إلا أن هذا الأنس قد رحل برحيل الماضي، فهي الآن تعانده وتضربه بحوافرها في صدره ضرباً عنيفاً . هذا التحول يعمق مأساة الحمار بحاضره ويضاعف حنينه إلى الماضي الذي كانت أتانه فيه مطيعة منقادة . هذه الحال التي حصلت للحمار هي تعبير رمزي عن الحال التي وقعت لتميم، لأن الحمار ليس إلا صورة دقيقة من الشاعر، أو هو على الحقيقة الشاعر نفسه، يلْبس خواطره هذه الشخصية الموازية لتشف عن حاله هو . فتميم كانت منازله خصيبة كأرض الحمار، ينعم فيها بصاحبته كما ينعم الحمار بأتانه، فأجدبت فتحرك أهلها بحثاً عن الماء كما فعل الحمار حين هيج أتانه بحثاً عن الماء أيضاً، وكما كان التحول البيئي سبباً لصدع علاقة الحمار بأتانه كان كذلك سبباً لصدع فؤاد تميم وإصابته بالانقسام :

ألا قف بالمنازل والربوع ... ديار الحي كانت للجميع
ديار للتي ذهبت بقلبي ... فما يرجى لقلبي من رجوع

إذن فالشاعر في المقطعين يصف حالاً واحدة، وإن شئت فقل : يتحدث عن ذات واحدة تحن للماضي وأنسه، وتئن من الحاضر وضيقه .

ويحدثنا تميم بعد ذلك بأن الحمار ساق أتانه إلى الماء حتى أوردها إياه، ونريد أن نقف عند البيت الذي يصف لحظة الورد هذه، وبالتحديد عند أحد ألفاظه لنستجلي حقيقة معناه، ونرى إن كان لنفسية تميم أثر في استدعائه دون سواه :

فأوردها مع الإبصار ضحلاً   ضفادعه تِنق على الشروع

فهذا الماء الذي ورده الحمار كان (ضحلاً) أي قليلاً قريب القعر، وإذا كان كذلك فإن الحمار لن يجد فيه ما يشفي الغلة . وتميم عبر هذا اللفظ إنما يريد الكشف بأسلوب الوحي والإيماء عن قسوة الواقع الذي يشتكي منه، فليس في حياته الحاضرة ما يعين على تفريج الهم وقضاء الحاجات، حتى إن منابع العطاء، وهي مورد الماء الذي قصده الحمار، لا تمد يدها للمحتاجين، فهي ضحلة كهذا المورد لا يلقى عندها قاصدٌ مطلبه . وفضلاً عن شح هذا المورد الضحل فإن الحمار وجد عليه الصائد، وهذا رمز آخر لضيق الحاضر الذي تعترض المرء فيه سدود تنغص عليه فرحته، حتى ولو كان منبع الهبة شحيحاً لا يحقق إلا بعض الرغبة فإن الواقع المر يمنع الإنسان بمانع ما من الظفر برغبته . وتميم إنما يركز على قهر الحاضر وضيقه عبر حقول تعبيرية مختلفة حتى يفلح في استدرار عطف بني الخليع ـ الممدوحين ـ فينال بغيته ويبرئ جرحه .

ورغم أن هذا المورد كان ضحلاً فإن القانص حال بين الحمار وبينه حيث رماه بسهم أخطأه ففر :

فلم تك غير خاطئةٍ وولى   سريعاً أو يزيد على السريع

أول ما يلفت النظر أن تميماً يؤكد أن الحمار قد غادر الماء فاراً بسرعة كبيرة، في حين أنه لم يشر إليها مطلقاً عند حديثه عن قصد الحمار الماء، وكأن حماسة الحمار لفـراق المـاء أعظم من حماسته لقصده، رغم أنه كان صادياً يتلهف على الري . ولهذه البنية القصصية سر يثبت عمق الوعي الشعري لدى تميم ويؤكد اتساق مشاهد القصيدة الجانبية مع غرض المديح الذي تقف عنده . إن عدم سرعة الحمار في التوجه نحو المورد ينسجم مع شكوى تميم من فقر الواقع ويأسه من عطائه، ولذا لم يبد الحمار مندفعاً إليه لإيمان تميم بأن الحاضر المحيط به لا يهب شيئاً، وصدق هذا حين رأينا المورد (ضحلاً) . أما حين صدر الحمار عنه فكان يعدو عدواً (سريعاً أو يزيد على السريع) وكأنه غير آسف على ترك هذا الماء. والسر في ذلك أن الحمار، كما سبق بيانه، شخصية رمزية لتميم نفسه يعبر عـن حالـه وآماله، فتباطؤ الحمار / تميم إنما هو تعبير عن اليأس من عطاء الواقع، أما سرعته في تـرك الماء / الواقع الضحل فإنها تعبير عن شوقه لبني الخليع الذين يتوجه إليهم بهذه السرعة رغبة في نيل رفدهم، ولذا ناسب أن ينفر القانص الحمار عن الماء قبل أن يشرب منه أو حـتى يذوقه، حتى يظل الحمار / تميم يعاني من ظمأه الذي سيجد شفاءه في مضارب بني الخليع، وليكون تعاطفهم معه أكبر حين يرون الواقع لم يجد عليه ولو بقطرة واحـدة . ولكـي يضمن تميم النجاح في استدرار هبة الممدوحين قرن رسالة بؤسه وخشونة واقعه التي مثلها الحمار بأن نص على صفة الكرم في معرض المديح، وخاصة حين يكـون الكـرم زمـن الشتاء، لأنه وقت يسوء فيه حال الناس وتحتد حاجتهم، ما يجعل للجود في هذا الـزمن

خصوصية تؤكد سماحة المانح . فإذا كان تميم قد جمع بؤسه إلى كرمهم في موضع واحد، وجعل رسالة شقائه تمسح ضرع جودهم برفق واستعطاف فإن هذا الضرع لا بد أن يدر . وعادة ما يذهب الشعراء إلى تعميق معنى الكرم زمن الشتاء بالإشارة إلى ملمح يؤكد شدة البرد، كأن ينجحر الكب فلا يقدر على النباح، أو أن تظل الإبل ملازمة لمعاطنها لا تستطيع براحها، أو أن تنحبس الأفاعي في جحورها، وهو ما اختاره تميم لتأكيد معناه، وزاد عليه بأن نعت بني الخليع بالنعمة والثراء، حيث إنهم يرتدون الثياب الفاخرة المزينة وقت ورود إبلهم الماء، لأن رجالهم يكفونهم سقيها، وهم بهذه الحال المرفهة والخلق النبيل الذي يدفعهم للجود وقت الشدة لا بد أن سيمنحوا هذا الوافد العطش المتلهف على الري:

مقَارٍ حين تنكفئُ الأفاعي إلى أجحارِهِن من الصقيع
ترى الريطَ اليماني دانياتٍ على أقدامهم وقت الشروع

وهكذا يتجلى أن إحساس تميم بقسوة الواقع قد طغى على سائر شرائح قصيدته، فرأينا جميع الذوات فيها تقاسي ما يقاسيه من هدم الحاضر وضيق خناقه وجفاف منابع العطاء أو فقرها .

* * *

(٧)

لبيد بن ربيعة :

طَلَلٌ لخـولةَ بالرسيـس قديم فبعاقـل فالأنعميـن رسـوم (١)

لسلطان القوة شأن أي شأن في ا تمعات المحكومة بنظام الفوضى، أي تلك التي لا تحتوي منظومتها على سلطة مرجعية تؤول إليها الأمور وتصدر منها الأحكام . وفي هذه الحال تضحي القوة هي الصوت الغالب واليد القاهرة، وتمسي القبيلة ذات القوة والعـدد الكبير أكثر اطمئناناً وأمناً من غيرها، ما يجعل أفرادها ينعمون بالاستظلال تحت جناحهـا حيث يلمسون تحته برد الأمن .

ولبيد بن ربيعة ينطلق في قصيدته هذه من إحساس مزهو بشدة قبيلته وقدر ا على حماية وجود أفرادها حين يتعرض لهزة أو اختلال . وهذا الإحساس إنما استشعره لبيد بعد أن اعتدى عليه خصومه فسارعت قبيلته لنصرته وأخذ حقه، فأدرك عندها طعم الحمايـة حين يكون المرء في كنف قبيلة قاهرة لا تعجز عن الانتصار لفرد منها، فكان هذا الـنص غناء يترنم به في سعادة وانتشاء ببطولة جماعته، ويعدد متباهياً وقائعها وانتصارا ا . وكل هذا الغناء جاء تالياً لإقراره بالفضل لقبيلته ـ عامر ـ التي أحاطته بسياج منيع يحول دون المساس به :

---

(١) ديوانه، ص ١١٨ .

إني امرؤ منعت أرومــةُ عامرٍ ضيمي وقد جنفَت علي خصوم
جهدوا العداوةَ كلها فأصدها عني مناكــب، عزها معلــوم (١)

وما بعد هذين البيتين حتى نهاية القصيدة فخر بالقبيلة واستعراض أيامها وتمجيد مآثرهــا، أي أنه إفراز عن هذين البيتين ونتيجة لهما، أو استجابة للذة الإحــساس بالحمايــة الــتي وجدها لبيد فاستطرد يتغنى بمانحيه هذا المذاق . ومن هنا يمكن اعتبار هذين البيتين مفتاح القصيدة أوكلمة سرها التي تنفتح لها معاني النص وتبرز خفاياه .

وهذه القصيدة مكونة من أربعة مقاطع : الأطلال والظعائن والحمــار الوحــشي والفخر بالقبيلة، أما الأولان فسنرجئ القول فيهما حتى الانتهاء من المقطعين الأخيريــن، لأن الإحساس المهيمن على النص يبدو فيهما بصورة مغايرة . أما مقطعا الحمار والفخــر فإن الأول منهما جاء استجابة للثاني فظهرت على شخصية الحمار الوحشي المعاني الــتي وجدها لبيد في قبيلته، و ارتسم على سلوكياته موقف القبيلة من لبيد وصــنيعها معــه، وسعيها الحثيث لحل أزمته، ما يعني أن الحمار صورة رمزية للقبيلة يمثل قو ا وقدر ا على قهر الخصوم وحماية الأفراد .

يبدأ مقطع الحمار الوحشي بوصف يقع على القبيلة أكثر من وقوعه على الحمار، إذ نسمع فيه جرساً خفياً يبين حال القبيلة وعز ا وموقفها مع أبنائها :

(١) الأرومة : الأصل . جنفت : جارت . ضيمي : ظلمي . أصدها : ردها . مناكب : جماعات .

حـرف أضر ا السفار كأ ا بعد الكـلال مسـدم مجوم
أو مِسحلٍ سِنِقٍ عِضادةَ سمحجٍ بسرا ـا ندب لـه وكُلُـوم [(١)]

لقد ابتدأ لبيد وصف الحمار بصورة تباين أوصاف الشعراء في مطالع حديثهم عن الحُمر، فهم غالباً ما يجعلون أول خط في اللوحة تبياناً لصورة الجسد مثل (جأب، أحقب، مكدم) أما لبيد فجعل أول نعت لحماره (مسحل) وهو نعت للصادر عن الجـسد لا للجـسد نفسه . ولما كان لبيد مزهواً بالفعل الصادر عن قبيلته، وهو حمايته والانتصار له، انعكس هذا الزهو على صورة الحمار فرأينا لبيداً يصف فعله لا جسده، وهو فعـل يهـدف إلى الحماية، حماية الأرض والقطيع من اعتداء الأقران، وذلك أن الحمار يـصوت في الأرض التي يكون فيها بقصد الإعلان عن ملكيته عليها، وهو ذا التصويت يضرب على أتانه أو أتنه سياجاً من الحماية يرد عنها تقدم الفحول الأخرى . و ذا يتجلى أن لبيداً إنما تـرك نعوت الشعراء المنصبة على الجسد وانتقى هذا الوصف لأنه يطابق موقف قبيلته منه، ويعبر عن فعلها تجاهه . ونضيف بأن لبيداً اختار لهذا الحمار وصف (مـسحل) لأن الـسحيل أحد أصوات الحمار وأدلها على القوة والتحدي، وهذه المعاني دقيقة الدلالة على الإحساس الذي يجده لبيد تجاه قبيلته من حيث مكاشفتها الخصوم ورفعها راية التهديد للمعتدين على أفرادها ومن تسول له نفسه المساس بحريا م .

---

(١) حرف : الناقة الضامرة . المسدم : الفحل الهائج المحبوس عن الضراب . مجوم : أي قد كُم بحجام لئلا يعض . المسحل : الفحل من الحمر، وسحيله صوته . سنق : كره الأكل من الشبع . عضادة سمحج : أي بجانب عضد هذه السمحج وهي الأتان الطويلة . سرا ا : أعلى ظهرها . ندب : خدوش وآثار . كلوم : جراحات من عضه إياها .

وتأمل قوله أيضاً (عضادة سمحج) المعبر عن حماية الحمار لأتانه، فهو لا يكتفـي بالاقتراب منها أو مراقبتها من بعيد، بل يلتصق ا إلى حد الملامسة وتحاك الأجساد حتى يكون عضده ملتصقاً بعضدها، وغرض الحمار ذا السلوك توفير أقصى درجات الحماية لأتانه . أرأيت قدر افتتان لبيد وهوسه بالحماية إلى حد أنه لا يصف حماره إلا بما يكـون معبراً عن هذا المبدأ ؟ لقد تعرضت ذات لبيد للاهتزاز فأعادت الحماية له الثبات، فـأدرك طعمها والتذ به، فغدت المشاهد المعبرة عما يحس به جاذبه له محببة إليه .

ولم يذكر لبيد ما يذكر الشعراء عادة من الإشارة إلى آثار الضرب والكدم علـى جسد الحمار الناتجة عن عراكه مع الفحول الأخرى، فلم يقل إن حماره هذا (مكدم) أو (معضض) لأن لبيداً مملوء فخراً بقوة قبيلته، مأخوذ بنشوة حمايتها إياه ودفاعها دونـه، ولما كان الحمار رمزاً لمن يفتخر م، يمثل سلوكيا م وموقفهم منه، ولأنه يتغنى بيتـهم ويعدد أيامهم ناسب أن يظهر حماره خالياً من وسوم القتال ليكون منظره هذا مبالغـة في قوة قبيلته حيث لا يجرؤ أحد على منازلتها ولا يفكر في الاعتداء عليها، فهي تحقق ما تريد بلا عراك ولا مصادمة . أما الأطراف الأخرى المحيطة ا فقد ذاقت من عذا ا كؤوساً بدا أثرها عليها في بدو (الندب والكلوم) المرتسمة على جسد الأتان . وقد بنى لبيـد آثـار الحمار/القبيلة على جسد الأتان/الخصوم على صيغة الجمع لتعميق معـنى القـوة وشـدة البطش، وكأنه يومئ ذه الآثار الدالة على الانزام إلى الأذى والألم الواقع على خـصوم لبيد الذين ظلموه وبغوا عليه فانتصر له قومه .

ويتحول لبيد بعد ذلك إلى وصف أرض الحمار وزرعها، وهذا المشهد هو ما يجب أن تبدأ به اللوحة، لكن لبيداً قدم عليه ذكر الحماية وملامح القوة لأنه مـشحون بلـذة الحماية وإحساس الفخر، وبعد ذلك عاد إليه اتزانه فرأينا اللوحة تبدأ بداية طبيعية :

جونٍ بصـارةَ أقفرت لمَرادِهِ وخلا له السؤبانُ فالبرعوم
وتصيفا بعد الربيـع وأحنقا وعلاهما موقـوده المسموم (١)

أمامنا حمار شديد القهر عظيم المهابة قد فرض سلطانه على هذه المواضع فلا يرود فيهـا أحد غيره، فـ (صارة) قد فني نبتها بسببه هو (لمراده) أي لذهابه وجيئته فيها كالملك يتجول في مملكته، وكذلك (خلا له) السؤبان والبرعوم فليس فيهما أحـد غـيره . ولا يفوتك تأكيد لبيد هذا المعنى عبر الجار والمجرور (له) الذي يعمق الدلالة على أن هـذه المواضع العديدة واقعة في ملك هذا الحمار لا يقربها أحد سواه، فاللام دالة على الملكيـة، والملكية دالة على الغلبة والسيطرة . ولكي يدفع لبيد الوهم بأن سيطرة الحمار على هـذا المواضع كانت مؤقتة أو عارضة ذكر بأنه ظل فيها شهوراً متتابعة حتى ذهب الربيع وأقبل الصيف (وتصيفا بعد الربيع ...) والإشارة إلى السموم (وعلاهما موقـوده المـسموم) تعني أنه استمر مالكاً مسيطراً حتى انتصف الصيف واشتد أواره . ويستثمر لبيـد كـل طاقات اللغة وألفاظها وضمائرها بل وحتى حروفها لتعميق معانيه وتأكيدها، فقد لمـسنا التكثيف الرمزي في (له)، وها هو مرة أخرى يوظف الضمائر لخدمة فكرته، فقد وردت

---

(١) جون : حمار أسود . صارة والسؤبان والبرعوم : مواضع . مراده : موضعه الذي يرود فيه في الرعي . أحنقا : ضمرا . موقوده : موقود الصيف .

الأفعال في البيت الثاني مسندة إلى المثنى (تصيفا، أحنقا، علاهما) والشاعر يرسل عبر هذا الضمير رسالة مبطنة تومئ إلى أن الحمار لم يغفل عن أتانه طوال هذه المدة، ولم تستطع الفحول الثانية منازعته عليها، فقد ظل يحوطها على امتداد هذه الشهور الطويلة . ولا أدري هل ما زالت الحقيقة غائبة عنا حتى الآن ؟ وهل استطاع لبيد أن يستر عنا مراده حتى هذه اللحظة ؟ وهل تراءت لنا دفائن هذين البيتين وأسرارهما أم ما زالت خفية متوارية ؟ لا أظننا في شك بأن لبيداً يصف بهذين البيتين قبيلته أكثر مما يصف حماره، أو قل إنه يصف حماراً يجسد هيبة قبيلة بني عامر وحرصها على أبنائها . فتلك المواضع العديدة التي ضرب الحمار سلطانه عليها ما هي إلا رمز لسلطان القبيلة وعدم استطاعة أحد مزاحمتها على ملكها . واللافت أن (السؤبان) الذي خلا للحمار هو موضع كانت لبني عامر فيه وقعة عظيمة، فهل كانت مصادفة أن كان هذا الحمار يرعى بأرض السؤبان؟ أم أن افتتان لبيد بانتصارات قومه غلب عليه قبل أن يحين الحديث فيه آخر النص فتسرب زهوه في هذا البيت ؟ وحين نتأمل البيت الثاني نجده كذلك دالاً على التصاق القبيلة بأبنائها ودوام رعايتها إياهم، وهو صادر عن تجربة خاضها لبيد فعرف بها فضل جماعته، فأسقط هذا الوصف على الحمار، رمز القبيلة .

وبعد أن ازداد حر الصيف ولفح السموم يبست الأجواف فوجب على الحمار البحث عن مخرج لهذه الأزمة، فالظمأ يهدده ويهدد أتانه التي باتت تتململ وتحيد عن القصد لشدة ما يرهقها من العطش :

حتى إذا انجرد النسيــلُ كأنه زغَب يطير وكُرسف مجلوم
ظلت تخالجه وظــل يحوطُها طَــوراً ويربأ فوقَها ويحوم
يوفي ويرتقِب النجــاد كأنه   ذو إربةٍ كــل المــرام يروم (١)

إذن فالأتان الواقعة تحت سيادة الحمار تعاني أزمة، وهو المسؤول عن إيجاد الحــل، وقــد طغت المعضلة على الأتان فانعكست على سلوكيا ا فأمست (تخالج) الحمار وتعانــده . والغالب أن الأتان حين يشتد ا الظمأ تبدأ برفس الحمار وضربه على صدره ووجهه ـ كما يحدثنا الشعراء ـ :

ـ إذا ما دنا منهاالتقتــه بحافرٍ كأن له في الصدر تأثير محجمِ (٢)
ـ تصك النحر والدأياتِ منه   بضربٍ لو توجعــه وجيع (٣)
ـ يظل جبينه غرضاً لسمــرٍ   كأن نسورها حشيت نِصالا (٤)

أما هذه الأتان فإنا تقتصر على المخالجة وكأنا لا تجرؤ على الاعتداء والضرب . وهــذا السلوك الرفيق منسجم تمام الانسجام مع شخصية الحمار المهيبة الغالبة، فكما أن الفحول الأخرى لم تعضضه أو تكدمه، فكذلك هذه الأتان لم تجرؤ على رمحه أو العنــف بــه . والسر يرجع إلى أن هذا الحمار رمز لقبيلة بني عامر التي ينحت لها لبيد تمثالاً مــن القــوة والمهابة، ولذا لم يكن مناسباً أن تتجاوز الأتان هيبة الحمار فتعتدي عليه بالــضرب، لأن هذا يعد شرخاً في تمثال القوة الذي يصنعه لبيد بحرص وإتقان .

---

(١) النسيل : الوبر . كرسف : قطن . مجلوم : مقطوع . تخالجه : تميل عنه وتنازعه . يربأ : يعلو مرتفعــاً ينظــر . يوفي: يشرف . يرتقب : يعلو . إربة : حاجة . كل المرام يروم : يطلب كل مطلب .

(٢) للأعشى، ديوانه، ص ١٥٥ .

(٣) لتميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٣٠ .

(٤) لكعب بن زهير، ديوانه، ص ٢٠٣ .

ورغم أن الأتان (ظلت) تخالج الحمار إلا أنه (ظل) يحوطها، فهو لم يسأم مـن خلقها فيدعها تذهب وشأنها، بل قابل دوام مخالجتها بدوام الحماية، لأنها ربمـا لا تقـدر الأخطار المترتبة على تعجلها في قصد الماء، أما هو فيعلم ما لا تعلم ولذا ظل يسايـسها ويصدها في رفق حتى تحين الساعة المناسبة للورد . وهذا الموقف تعبير رمزي عن ترفق قوم لبيد به، وتعاطفهم مع أزمته، وعزمهم الراسخ على حمايته والانتصار له . ثم تأمل الأفعال الكاشفة عن سلوك الحمار لحل أزمة أتانه لتقف على قدر حرص قوم لبيد على إزاحة همه ورد مظلمته، فالأفعال في هذا المقطع تتوالى بشكل لافت (يحوط، يربأ، يحـوم، يـوفي، يرتقب، يروم) وهي دالة بهذا التتابع على اضطراب الحمار وشدة انشغاله بأتانه حتى بات يتحرك حركة لا تفتر يفتش عن المخرج لتسكن أتانه وتهدأ . وفي بناء سائر الأفعال على صيغة المضارع تأكيد للاستمرار والتجدد، فكأن الحمار لم يقف لحظة واحدة عن الحركة لإيجاد منفذ لمعضلة الظمأ . فهذه الأفعال بتعددها وتواليها وتنوع معانيها تدل على شدة ارتباط الحمار بأتانه وعظيم حرصه على تحقيق رغبتها . ولنتنبه إلى أن اضطراب الحمـار البادي عبر تتابع الأفعال وبنائها المضارع لم يظهر إلا بعد أن رأى أتانه صادية تتململ، وأنا أسألك : هل هذا الاضطراب والصعود والهبوط والدوران من حمار لبيد يشبه موقف حمار أوس بن حجر من أتانه حين أصابها ما أصاب أتان لبيد ؟ :

فأضحى بقـاراتِ الستارِ كأنه ربيئةُ جيشٍ فهو ظمآنُ خائف
يقولُ له الراؤونَ هذاك راكب يؤبن شخصاً فوق علْياءَ واقف

إذا استقبلته الشمس صد بوجهه كما صد عن نارِ المهول حالف [1]

فأنت تراه واقفاً ساكناً لا يتحرك قد اكتفى بصعود جبل وظل عليه مدة طويلة حتى حل زمن الورد فانطلق . أما حمار لبيد فقلق متلجلج لا يمسكه موضع، فكأنه ـذه الحال أكثر حرصاً وأمضى عزيمة على إطفاء ظمأ أتانه . وهذه الصورة لم تتفق للبيد مـصادفة، بـل صاغها بوعي وفطنة، وكثف فيها الخطوط والألوان لتأتي شافة عن موقف قبيلتـه منـه، فكأنم حين رأوا ما حل به من الظلم والعدوان ـ الذي يوازي عطش الأتان ـ أصا م ما أصاب هذا الحمار من الاضطراب والتصميم على رفع غشاوة الأزمة . أما لو رسم لبيد حماره بنفس صورة حمار أوس لقتل المعنى الذي يرمي إليه، ولأساء لقبيلته بإظهارهـا في موقف بارد لا يدل على الضيق، ولا يوحي بالانتفاض للنصرة التي يوحي ا الحمار كما قدمه لبيد . فهل بقي في نفوسنا شك بأن سلوك الحمار الوحشي يتولى رسمـه وانتقـاء مشاهده الإحساس النابض في نفس الشاعر لحظة الإنشاد ؟ لا بد أن نقر ـذه النتيجة إذا شئنا معرفة وظيفة هذه الشخصية في بنية القصيدة الجاهلية .

وبعد ذلك يقرر الحمار التحرك لإبراء علة أتانه فينطلق بصورة تجلي في مـشهدها العام والمشهد الخاص لبعض ألفاظها أن لبيداً يرمي إلى شيء آخر يتوارى خلف جـدران الدلالة القريبة التي يزعم ا لبيد أنه يصف حماراً وحشياً !! :

حتى جر في الرواحِ وهاجه طلب المعقبِ حقه المظلوم

قَرِباً يشج ا الخروق عشيةً ربذٌ كمِقلاةِ الوليدِ شتيم

---

(١) ديوانه، ص ص ٦٨ ـ ٦٩ .

شدّاً ومرفوعاً يقرب مثلُه للوردِ لا نِفق ولا مسؤوم [١]

ليس لهذا الاستطراد في وصف شدة العدو وسرعته نظير في كل ما مررنا به من نصوص، ما يشي بأن هذا الشد السريع محمل بمضامين أخرى تصببت من نفس الشاعر فاستطرد فيه وعينه إلى شيء آخر ينبع هذا الوصف منه، فليس الحمار هو المعني بكل هذا، نعـم قـد يكون أسرع في قصد الماء، لكن الحرص على إبراز سرعته في عدة أبيات لا بد أن له صلة بنفسية الشاعر وغرض قصيدته . وبيان ذلك أن لبيداً وهو يصف انتفاض الحمار لتحقيق حاجة أتانه إنما يومئ إلى انتفاض قبيلته لنصرته، ولذا تجد هذا الحمار، رمز القبيلة، قـد (جر) أي استعجل للورد، إشارة إلى حماسته لري ظمأ أتانه، ثم قال : (وهاجه طلـب المعقب حقه المظلوم)، هذه الجملة تتمرد على طريق الرمز الذي تسير فيه الأبيات منتقلة من التلميح إلى التصريح، وكأن لبيداً هنا نسي الحمار فتكلم عن نفسه ما جعل الغطـاء يرتفع عن حقيقة الرموز . لقد نص لبيد على أن الـذي هـاج الحمـار/القبيلـة ـ أي حركه/حركها ـ هو الانتصار للمظلوم، وما صلة الظلم بقصة الحمار وإنما المظلوم حقيقة هو لبيد نفسه كما نص بقوله :

إني امـرؤ منعت أرومـةُ عامرٍ ضيمي وقد جنفَت علي خصوم

إذن فليس (المظلوم) في البيت إلا لبيد، وليس فاعل (جر وهاج) إلا القبيلة، أسـقط الشاعر هذا على شخصية الحمار ليكون رمزاً لموقف القبيلة حين هبت للانتصار لمظلومها

---

(١) جر : عجل في طلب الماء . هاجه : حركه . قرب الماء : صبحه . يشج ا : يركب ا . الخروق : جمع خرق وهو البعيد من الأرض . ربذ : سريع . كمقلاة الوليد : خشبة يلعب ا الصبيان . شتيم : قبيح الوجه . الـشد : العدو . المرفوع : أشد من الشد . النفق : القليل، أي لم يخرج كل جريه .

لبيد . ويتابع الشاعر وصف السرعة والحماية التي تحركت ا قبيلته لنجدته مـن خـلال حديثه عن الحمار / المعادل الموضوعي للقبيلة، فنرى الحمار (يشج الخروق) بأتانه، وفي الفعل (يشج) دلالة التصميم والاندفاع، وتسهم النبرة الـصوتية لحـرفي (الـشين) و (الجيم) في تعميق هذه الدلالة . ويصفه كذلك بأنه (ربذ) ويشبهه (بمقلاة الوليد) وأنه يسوق أتانه نحو بغيتها بعدو سريع (شداً)، ثم يضاعف منه (مرفوعاً)، وكأنـه لا يرضى إلا أن يبذل غاية الجهد . وأين يقصد الحمار بأتانه من وراء هذا العدو كله ؟ إنـه الماء الذي تتلهف له الأتان (شداً ومرفوعاً يقرب مثله للورد ...)، وليس هذا الماء سوى رمز للذة النصر وبرد الحماية التي يستشعرها لبيد من قومه كما تستشعرها الأتان في لـذة الماء وبرده، الذي لم تكن لتهنأ به لولا الحمار، كما أن لبيداً لم يكن ليهنأ به لولا القبيلة .

ويؤكد لبيد على أن قومه لا يفترون عن السعي في حاجته، يعبر عن ذلـك مـن خلال الإشارة إلى أن معادلهم الموضوعي/الحمار، لا يضعف عن السعي لتحقيق حاجـة أتانه للماء، حيث يعدو ا إليه عدواً غير (مسؤوم)، ولبيد إنما يعبر ذا النعـت عـن موقف قبيلته منه، حتى إنه صرح في أكثر من موضع من القصيدة بأن من طبـع قبيلتـه الحماسة الدائمة والسعي الذي لا يعرف الملل :

منا حماةُ الشعبِ يوم تواكلت أسد وذُبيـانُ الصفـا وتميم
وإذا تواكلت المقانب لم يزلْ بالثغـر منا مِنسـر وعظيم (١)

---

(١) الشعب والصفا : موضعان . المقانب : الكتائب . المنسر : ما بين الثلاثين إلى الأربعين . الثغر : موضع المخافة. عظيم : حي عظيم، وقيل رئيس .

ويصل الحمار الوحشي بأتانه الصادية بعد ذلك العدو غير المسؤوم إلى مورد الماء .

وقد صور لبيد لحظة الورد بألفاظ مثقلة بالرمز والإيماء، تدعو المتلقي إلى النفاذ إلى العمق حيث الدلالة الحقيقية للصورة :

فتضيفا مـاءً بدحـلٍ ساكناً   يستن فـوق سراتِهِ العلجوم
غَلَلاً تضمنه ظِـلالُ يراعـةٍ   غرقـى ضفادعه لهـن نئيم
فمضى وضاحي الماءِ فوق لبانِهِ   ورمى ا عرض السري يعوم [١]

تعد لحظات تقدم الحمار إلى الماء أشق اللحظات وأكثرها توتراً، لذا فهو عادة يمشي إليـه بحذر وتوجس . إلا أن حمار لبيد هنا لا يخفق فؤاده بشيء من ذلك، بل يتقدم إلى المشرب آمناً مطمئناً، لا يهجس بسوء . ويتجاوز لبيد هذا ـ أو قل يؤكده ويعمقه ـ عبر الفعل الدال على نزول الحمار وأتانه إلى الماء، حيث يقول : (فتضيفا) فكأنما ضيفان قد نزلا ذا المشرب، وقد أُعد لهما وهيئ، ومن طبيعة الضيف أن تكون نفسه هادئة ساكنة، بل غالباً ما تكون فرحة مسرورة، ولذا كان هذا الفعل دقيق التعبير عن حال الحمار وأتانه . وتأتي لفظة (ساكناً) لتضيء دلالة الأمن في حال الحمارين وتزيدها تأكداً، فالـسكون وصف يشمل المكان والحالين فيه، فليس عند مورد الماء شر، وليس في فؤاد الحمـار ولا أتانه وجل أو ريبة . وواضح أن لبيداً يحرص على نفي الخوف عن حماره ونعتـه ضـمنياً بالإقدام الواثق المطمئن، وهدفه من ذلك بيان قوة قبيلته ومـضائها لتحقيـق الانتـصار

---

(١) الدحل : غار يكون في أصل الجبل . سراته : ظهره . العلجوم : الضفدع . الغلل : الماء الظاهر الجـاري بـين الأشجار . النئيم : صوت الضفدع . ضاحي الماء : أعلاه . لبانه : صدره . السري : النهر . وعرضه : وسطه .

والحماية لابنها لبيد، فالحمار لم يتقدم إلى الماء بخوف أو ترقب، ولم يرهب سوءاً عنـد وصوله إليه، وهكذا حال القبيلة، حيث أقدمت على الانتصار للبيد بعزيمة وعدم تخوف .

ولنقف عند البيت الأخير الذي يصور مشهداً تفرد به لبيد بين شـعراء عـصره لنتأمل جرأة الحمار عند المورد، ومدى تحقيقه للهدف الذي رامه من الإقدام على المشرب، فقد ذكر لبيد أن الحمار لم يكتف بالشرب من طرف المورد بل توغل فيه حتى غطى الماء صدره !! وهذا مؤشر شجاعته ورباطه جأشه، لأن الحمار وهو في هذا الموضع لا يستطيع الفرار لو دهمه الشر فجأة إذ يعيق الماء حركته فيقع فريسة سهلة للـسباع أو للقـانص، فتقدم الحمار حتى هذا الحد رغم علمه بالأخطار المحدقة دليل قوة وجرأة . وأظننا في غنى عن القول بأن لبيداً انتقى لحماره هذه الصورة لأنه رمز القبيلة وتمثال إقدامها وشجاعتها .

وانظر بعد ذلك كيف أوصل الحمار أتانه إلى مطلبها، حيث (رمى ـا عـرض السري يعوم) فالأمر قد تجاوز التحقيق المباشر للحاجة عبر الـشرب، إلى الانغمـاس في الحاجة نفسها عبر السباحة فيها (يعوم)، وكأن الحمار لا يقتنع لأتانه بالشرب فحسب، بل يريد لكل عضو فيها أن يرتوي فذهب إلى العوم ا في عمق المشرب لتتشبع من الماء . وتأمل قوله (ورمى ا) لتدرك أن الحمار هو قائد الأتان وجسرها الذي تحقق الارتـواء من خلاله، فهي بمفردها لا تطيق بلوغ المشرب، ولو بلغته فلن تتمكن من الشرب كمـا أشر ا الحمار، حيث غمسها فيه فلم تصدر عنه إلا مرتوية راضية . إن لبيداً وهو يـصف هذا الفعل البطولي من الحمار إنما يصف فعل قبيلته حين انتصرت له فحمته مـن بغـي

الأعداء وظلمهم، والماء في المشهد هو في الحقيقة رمز للانتصار الذي حققته قبيلته له، فكما أن الحمار خاض بالأتان الماء متوغلاً فيه، فإن القبيلة كذلك ساقت لبيداً إلى النصر فأغرقته فيه حتى رضي كل الرضى .

ولا يفوتك أن لبيداً قد أهمل الإشارة إلى القانص الذي يعكر صفو الشرب دائماً، ولهذا الإهمال المتعمد تعلق وثيق بغرض القصيدة، فلبيد يريد أولاً إظهار قبيلته بمظهر المهاب الذي لا يجرؤ أحد على الاعتداء عليه، ولو أوجد القانص فلربما قُتل الحمار بسهمه أو دفعه للفرار، وهذه الحال لا تنسجم مع تمثال القوة الذي ينحته لقومه . وأمر آخر هو أنه يريد الإشارة إلى أن قبيلته حققت له مراده على أكمل وجه، وقد أومأ إلى ذلك عبر (ورمى بها عرض السري يعوم) ولو وجد القانص لما صنع الحمار بأتانه هذا، حيث سيصدرها عن الماء تقاسي الظمأ . ولبيد الذي تحققت له حاجته لم يشأ حرمان الأتان من حاجتها، فجعلها تشرب، بل وتعوم في الماء، ولا يمكن للحمار تحقيق الري لأتانه إلا بغياب القانص، وهذا ما صنعه لبيد الذي ينطلق في هذا النص من تجربة ري وامتلاء لا منع وحرمان، فكان لطبيعة التجربة أثر جلي في أحداث النص ونتائجه .

تلك هي شخصية الحمار في قصيدة لبيد، وهي في مجموعها متلبسة تلبساً شديداً بموقف قبيلة لبيد منه ونظرته إليها وإعجابه بها، وقد انعكس ذلك كله على صورة الحمار الذي كان لبيد يرسمه ويلونه وعينه ناظرة إلى قبيلته .

وليس في القصيدة شيء بعد حكاية الحمار سوى الفخر بأيام القبيلة وانتصاراتها وفرسانها، ثم الإشارة إلى كرم رجال القبيلة وحلمهم . أما ما قبل حكاية الحمار فتوجد في القصيدة شريحتان هما الأطلال والظعائن، وهما اللتان وعدنا بالحديث عنهما في بداية قراءتنا للقصيدة، وهذا هو الموضع الذي سنبين فيه صلة هاتين الشريحتين بنسيج النص .

لقد مر بنا القول بأن الملمح العام الذي يصبغ النص هو التغني بالانتصار للذات وتحقيق رغبتها، وفي هاتين الشريحتين يسير هذا الملمح في اتجاه معاكس، فإذا كان لبيد فيما سبق ذاتاً تستقبل الانتصار وتستهلكه، فإنه في مقطعي الأطلال والظعن ذات تهب الانتصار وتنتجه . وبيان ذلك أن كلاً من الطلل والظعينة يقفان في مواجهة مباشرة مع الموت، إلا أن هذه المواجهة متفاوتة على المستوى الزمني، فهي في الأطلال مواجهة ماضية قد انتصر فيها الفناء فباتت رايته ترفرف على أشلاء الطلل المتناثرة، أما في مشهد الظعائن فإن مواجهة الموت هي مواجهة لم تحن بعد، لكنها في طريقها إليه، فرحيل الظعائن مخترقة جوف الصحراء هو رحيل يمر بكلاليب النهاية، لذا كان اختراق الصحراء مغامرة غير مأمونة . وإذا كان الشاعر يتأمل ذلك الرحيل الذي ضم عشيقته على هودج يتراقص ويصغر في ناظريه شيئاً فشيئاً – فإن تأثره بهذا الرحيل وقلقه من مصيره يتضاعف ويحتد . فلنرى ماذا صنع لبيد حيال هذين المشهدين اللذين وقف عليهما في بداية النص .

أما الأطلال فقد ذهب لبيد يدفع عنها شبح المنية رغم أنه مخيم فيها، إلا أنه لا يريد لها الفناء الكلي، فالأثافي والأوتاد والنؤي شواهد على أن هذا الموضع كان في زمن

ما نابضاً حياً، فرغم فناء الديار ورحيل أهلها إلا أنا ما زالت تتشبث بالبقاء وتعلن عـن نفسها برسومها الباقية، وهذا ما تعلق به لبيد فذهب يثبته ويزيده رسوخاً عبر تشبيه بقايا الديار بما لا يقبل المحو أو الفناء، حيث شبهها مرة بالوشم ومرة بالذهب :

فكأن معروف الديارِ بقادمٍ فبراق غَولٍ فالرجامِ وشوم
أو مذْهب جدد على ألواحِهـن الناطـق المبروز والمختوم (١)

فلبيد يقاوم موت الطلل عبر بعث الحياة فيه والانتصار لها، ولتأكيد ذلك جعل المشبه بـه منتزعاً من صميم الحياة، حيث إن كلاً من الوشم والذهب من أخص خصائص الأحياء، وأدلها على الحياة في أعمق صورها وأكثرها ارتواء بالنعمة والثراء .

وفي مشهد الظعائن كذلك نرى لبيداً يهب ما كان يستوهبه من قومه، حيث نجده يحوط هذه الظعائن بالحماية، ويمنحها ما يحقق لها الوجود ومقاومة الفناء :

فكأن ظُعن الحي لما أشرفت بالآل وارتفعت ـن حزوم
نخلٌ كوارع في خليج محلمٍ حملت فمنها موقـر مكموم
سحق يمتعها الصفا وسريه عـم نواعـم بينهن كُروم (٢)

لقد استعان لبيد لحماية الظعن بذات الآلة اللغوية التي وظفها في الأطلال وهي التـشبيه، فهو هنا يشبه الظعائن (بالنخل)، والنخل رمز للخضرة والنماء، وارتفاعه في السماء دليل

---

(١) قادم : موضع . البراق : الأرض يخلط ترا ا حصى، أو الأكمة تجر إليها الريح التراب الكثير . الغول : ما تطامن من الأرض وسهل . الرجام : الحجارة ا موعة . المذهب : اللوح عليه ذهب . الجدد : الطرائق التي فيه . الناطق : الكتاب . المبروز : المنشور . المختوم : الذي لم ينشر .

(٢) الآل : السراب . حزوم : جمع حزم وهو ما ارتفع من الأرض وغلظ . كوارع : أي في المـاء . محلـم : نـر بالبحرين . موقر : حامل . مكموم : مغطى بالكمامة من برد أو داء أو مخافة أن يسرق . الـسحق : الطـوال . يمتعها: يحسن نبا ا ويطيلها . الصفا : نر بالبحرين . سريه : نره يعني الصفا وقيل ماؤه الجاري . عـم : طـوال عظام .

قوة وتمكن، فالنخل رمز دال يحقق الحياة على مستويي اللون والصورة . ثم جعل لبيد هذا النخل (كوارع) أي غارق في الماء متشبع به، وذلك لضمان بقاء النخل شامخاً مخضراً . ولا يكتفي لبيد بما مر، بل يجعل هذا النخل (حاملاً)، والحمل دليل الخصب والتحقق والعطاء، إنها الحياة مضاعفة أو مكررة ترسخ وجودها وتثبته بهذا التكاثر الذي يرجح بكفة الحياة على كفة الموت . ولكي يحفظ لبيد الحياة الجديدة التي يحملها النخل جعلها محاطة بما يصد عنها أيدي الفناء، حيث وصف الحمل بأنه (مكموم) أي مسيج بما يحميه. إنها الحماية التي يهجس بها لبيد ويعرف طيب مذاقها، رأى في هذا الطلع الضعيف صورة منه حين تكالبت عليه الخصوم فسارع لحمايته كما حمته قبيلته، وكما حمى الحمار أتانه . لقد تحول الموهوب إلى واهب، والمستهلك إلى منتج . ويواصل لبيد تأسيس الحياة في هذه الظعائن فيصف النخل الذي شبهها به بما يدل على القوة وعمق الجذور في الأرض فيقول: (سحق) أي طوال، فهو لا يرضى لهذا النخل الذي يحمي به الظعن إلا أن يكون قوياً شامخاً . ويعود مرة أخرى إلى ما يضمن لهذا النخل البقاء فيجعل الماء تحته غزيراً جارياً، وبصورتي النخل والماء يكون لبيد قد ضرب على الظعائن جداراً سميكاً يحول دون تسلل الموت إليها . ونحن ندرك إدراكاً تاما بأن لبيداً إنما يمارس الانتصار للحياة على مستوى الفن فقط، إذا هو لا يملكها على مستوى الواقع، لكن هذه الممارسة الفنية تزيح الستر عن نفسية لبيد المنغمسة في لذة الانتصار ودفء الحماية .

وبهذا يتجلى أن الإحساس الذي خلفه انتصار قبيلة لبيد له كان هو الملمح العام الذي يلون كافة شرائح النص، حيث أدركت نفسه ضرورة الالتجاء إلى ركن شديد يعطف عليه ويبلغه مطالبه، فكان تعاطف القبيلة معه بادياً في تعاطف الحمار مع أتانه، ومتجلياً بصورة عكسية في تعاطفه هو مع الأطلال والظعائن، حيث ذهب ينتصر لها ويرسخ وجودها ضد زحف الفناء .

* * *

(٨)

ربيعة بن مقروم :

ألا صرمت مودتك الرواع وجد البين منها والوداع [(١)]

لو وضع المرء رغباته في سلم تراتبي لكانت رغبة البقاء على رأس ذلك السلم، فليس في حياة الإنسان شيء أنفس من حياته، فتراه يحوطها ويحرص على استشعار رسوخها على المستويين الواقعي والنفسي . وحين يتعرض وجود الإنسان للاختلال، أو يرمى بما يشعره بهشاشة وجوده فإنه يفزع إلى إبراز ما يتمتع به من مناحي القوة والقدرة على العطاء . وهو يسعى من وراء هذا الارتداد العكسي إلى تهدئة ذاته القلقة عبر إقناعها بامتلاكه وممارسته كثيراً من القدرات والسلوكيات الدالة على رسوخ بقائه .

---

(١) شعره، ص ٣٦٣ .

وفي النص الذي بين أيدينا تتعرض ذات ربيعة بن مقروم لريح ـب عليه من قبـل طرف كان يهب الحياة ويعمق معنى الوجود فإذا به الآن يلفح وجهه بسموم الفناء، إنـا صاحبته (الرواع) التي عابته بالضعف والكبر والعجز عن العوم في بحر الحيـاة فهجرتـه بسبب تقدم سنه، فرد عليها باستعراض دلائل قوته وصلابة عوده ليبعث في نفسه إحساساً بأنه ذات فاعلة لها حضورها وتحققها :

ألا صرمت مودتك الـرواع وجد البيـن منها والوداع
وقالت : إنه شيـخ كبيـر فلـج ـا ولم ترع امتناع
فإما أمس قد راجعت حلمي ولاح علي من شيبٍ قناع
فقد أصلُ الخليـلَ وإن نآني ....

ومضى ربيعة ـ في ستة عشر بيتاً ـ يعدد ما يثبت به أنه فاعل مؤثر، فالكبر لم يلق بـه خلف جدار الحياة، بل ما زال قوياً نشيطاً قادراً على العطاء، ورغم تقدم سنه فإنه يتـسم بالبطولة والكرم والنبل وغوث المحتاجين ونصرة الضعفاء . وربيعة إنما يهدف من وراء هذا الفخر بالذات إلى أن يجعل لوجوده قيمة . وإذا كان كبر السن قد حرمه مـن مواصـلة النساء ـ الذي هو في حد ذاته قيمة وجودية في عرف ذلك الزمن ـ فإنه لم يجرد بقـاءه من كل قيمة، ففي الحياة قيم كثيرة تصنع للمرء ذاتاً عظيمة الشأن، ومن هنا ذهب يعوض قيمة حياتية افتقدها بسبب تقدم سنه بقيم أخرى كثيرة يثبت لذاته من خلالهـا القـوة والتأثير . إذن فهذا النص عبارة عن صيحة وجودية في وجه من رمـى وجـود ربيعـة بالهشاشة والجدب، ترتد أصداؤها بين جنبات النص وتنتشر في سائر مقاطعه مدوية بمعاني

القوة، ومركزة على مشاهد الحياة والخصب، ومغفلة إغفالاً تاماً مشاهد الضعف والإقفار التي تخز ربيعة من الداخل فيعلو على أوجاعها مبرزاً القوة والتمكن .

وتعد شريحة الحمار الوحشي مكوناً رئيساً من مكونات هذا النص، ومجلياً من مجليات النفس الشاعرة، حيث انسابت في سلوكيات الحمار مشاعر ربيعة فشفت شخصية الحمار عن شخصية الشاعر، وعبرت عما يستكن بين جوانحه من حب الحياة والتعلق بها وإظهار الشدة وصلابة العود .

تبدأ قصة الحمار الوحشي عبر رباط التشبيه الذي يشبه بعير ربيعة بالحمار، وارتحال الشاعر على جمل فحل نادر جداً في مدونة الشعر الجاهلي، وما دفع ربيعة إلى كسر نمط الشيوع أن الجمل الفحل أقدر على إثبات الصلابة والقوة التي يحاول إبرازها ليرد عن نفسه أحاسيس الشيخوخة والضعف، لذا كان تعلقه بمشاعر ربيعة وغرض قصيدته أوثق فاستدعاه ليكون راحلة له . وبعد ذلك يبدأ ربيعة رسم لوحة الحمار :

كأن الرحلَ منه فوق جأبٍ أطاع له بمعقُلَةَ التلاع
تلاع من رياض أثأقَتها من الأشراطِ أسميةٌ تِباع
فآض محملجاً كالكر لمت تفاوته شآميةٌ صناع (١)

إن إحساس القحط والجدب الذي تبعثه الشيخوخة في نفس ربيعة جعله يستثير ضده إحساساً مضاداً فذهب يحارب القحط بالخصب، والجدب بالماء والرواء . انظر إلى أرض

(١) أطاع له : اتسع له المرعى . معقلة : موضع . التلاع : مسائل الماء إلى الوادي . أثأقتها : ملأتها . الأشراط : الكواكب . أسمية : جمع سماء وهي المطرة . آض : عاد ورجع . المحملج . المفتول : الكر: الحبل . تفاوته : ما انتشر منه أي طاقاته . صناع : حاذقة .

الحمار الوحشي كم هي خصيبة مرتوية بالماء، فالحمار قد (أطاع له) المرعى وكثر فيـه النبت واتسع، وتلك (التلاع) قد (أثأفتها) الأمطار أي ملأ ا وأشبعتها . ولم طـل عليها الأمطار مرة واحدة بل كانت (أسمية تباع) سحائب تعقبها سحائب . ثم تأمـل كيف عمق ربيعة دلالة الخصب وغلبة الحياة عبر صيغ الجمع الدالة على الوفرة والغزارة : (التلاع، رياض، أشراط، أسمية) إنه ذه الجموع يريد الانتصار للحياة الـتي يعـشقها ويتعلق ا، ولا يريد للفناء، الذي يحاربه ويقاومه، أي وجود في هذا المـشهد . أرأيـت كيف انعكست مشاعر الكبر والشيخوخة في هذا المشهد فبدت بصورة معاكسة عما في النفس، تقاوم ذلك الإحساس، وتبدي الحياة خصبة ريانة لا يعرف إليها الفناء طريقـاً ؟ وننبه إلى أن الشعراء غالباً لا يرسمون مشاهد الخضرة والربيع في لوحا م الخاصة بالحمار، إذ يتجاوزونا إلى مشهد القحط والجفاف الذي تبدأ عنده أزمة الحمار، أما ربيعـة فقـد خالف الشعراء فركز على مشاهد الخضرة والري، وحرص على إبرازها .

وقد كان لهذا الربيع أبلغ الأثر على جسد الحمار حيث بـدا صـلباً مكتنـزاً (محملجاً كالكر) أي مفتولاً كحبل عملته امرأة حاذقة (صناع)، وهذا المنظر كـذلك شكل من أشكال القوة التي يحرص ربيعة على نحتها .

وحتى هذه اللحظة لا يبدو للأتان أي وجود في النص، وكأن الحمار وحيد في هذا الربيع يرتع بمفرده، والعادة أن الشعراء يقرنون ذكر الحمار بالأتان في بيت واحد، أو يأتي ذكرها في البيت الذي يليه :

ـ أذلك أم جونٌ يطارد آتناً حملْن فأربى حملِهن دروص (١)

ـ تراها كأحقب ذي جدتيـ ـن يجمـع عوناً ويجتالُهـا (٢)

ـ أذلك أم عراقـي شتيم أرن على نحائص كالمقالي (٣)

أما ربيعة فلم يقرن ذكرها به، ولا في البيت الذي يليه، حتى إنه لما ذكر أثر وفرة الخصب على الجسد خص ذلك بالحمار وحده فقط، فجعله مليئاً مكتنـزاً، فكأن الأتان لم نأ بما هنئ به الفحل !! إن هذا الإقصاء لا بد أن يكون له سبب، ولعله متعلق بموقف الـرواع منه، فهي حين أقصته بصرمها حبل المودة ذهب ينتقم منها على مستوى الفـن فمـارس عليها ما مارست عليه من التهميش والإقصاء، فأرجأ ذكر الأنثى تصغيراً لها، حتى إنـه لم يطعمها من نبت تلك التلاع الخضراء . ولما فرغ من شأن الحمار جلب الأتان للوحته إلا أن صور ا كانت باهتة شاحبة، فلم يكن لحضورها قيمة، ولم يكن لها دور حي في النص كتلك الأتن التي رأيناها تتمرد على الحمار وترمحه في وجهه ومحجره، ما يجعلنا نعتقـد أن ربيعة لم يسق الأتان للوحته إلا لملء مقاعد الشخصيات التي لا تقل عن اثنتين في عامـة اللوحات . ترى هل كان ابن مقروم ينفس شيئاً من غيضه على (الرواع) التي صـدت عنه ولج ا الامتناع، كما قال ؟ وهل كان يرى في أرض الشعر مسرحاً صالحاً للانتقـام والتشفي ؟

---

(١) لامرئ القيس، ديوانه، ص ١٨٠ .

(٢) للأعشى، ديوانه، ص ٢٠١ .

(٣) للبيد ربيعة، ديوانه، ص ٨١ وتنظر : ص ٢٣٥ .

وبعد ذلك الإهمال تبرز لنا شخصية الأتان فتظهر بصورة تنطوي على كثير من الإشارات الرامزة إلى صلة ابن مقروم بالرواع، وكأن هذا المقطع يصف تلك العلاقة ويقص أسرارها، فإذا اتضح ذلك أدركنا لم همش ربيعة ذكر الأتان / الرواع حتى إذا ساقها قدمها بصورة كليلة غير فاعلة :

يقلب سمحجاً قوداءَ طارت نسيلتها، لها بنق لماع
إذا ما أسهلا قَنبت عليه وفيه على تجاسرها اطلاع (١)

الشاعر يقدم للأتان صفتين جسديتين تنعتهما بالطول : (السمحج) و (قوداء)، الأولى كثيرة الورود في أشعار الجاهليين، وأما الثانية فقليلة جداً، فما الذي دفع الشاعر إلى توظيف لفظين ينعتانا بوصف واحد وترك باقي الصفات التي تضفي تنوعاً على الصورة مثل (نحوص، حقباء، خميصة، ملمع، حيال، طروقة) وغير ذلك من النعوت التي يكثر ذكرها في وصف الأتان ؟ لماذا ركز الشاعر على صفة الطول فقط ؟ هل لأنه يلمس وشيجة بين (الطول) و (التطاول) الذي يعانيه من الرواع ويعانيه الحمار من الأتان ؟

وبعد ذلك يصف ربيعة الأتان بجملة فعلية مشحونة بالرمز، لا يبدو على وجه ألفاظها شيء مما يختفي في تجاويف حروفها، يقول : (طارت نسيلتها) وهذا الوصف يشير إلى ظاهرة علمية لا تختص بالإناث فحسب، بل تشاركها الذكور فيها، وهي بدء الوبر بالتحات عند دخول الصيف واشتداد القيض، فلم خص ربيعة هذا بالأتان دون

---

(١) السمحج : الأتان الطويلة . قوداء : طويلة العنق . نسيلتها : وبرها . البنق : الآثار من البياض . لماع : لامعة . أسهلا : صارا إلى السهل من الأرض . قنبت عليه : سبقته .

الذكر ؟ لعل هذا يرجع إلى رغبة ربيعة في إظهار شخصيته الموازية/الحمار، في صورة قوية صلبة، ولما كان التساقط صورة للضعف نفاه عن نموذجه الحمار وخص به الأتان . وأمـر آخر يستوحى من هذه الجملة الرمزية وهو أن انجراد الوبر كناية عن انكشاف الحقيقـة، فكأن ربيعة كان يلمح في خلق صاحبته تبدلاً لكنه لم يستيقن منه بعد، ودليل ذلـك أن الشيخوخة وعلامات الكبر لا تظهر على صفحة الجسد فجأة بل تبدو رويداً رويدا، فكأن (الرواع) كان ترى ذلك فتشمئز منه لكنها تكتم اشمئزازها، فلما لم تعد لها طاقة علـى الصبر أعلنت حقيقة مشاعرها فجهرت بالصرم والقطيعة، وعندها (طار النسيل) الـذي كانت تستتر تحته . ويمكن اعتبار (ِبنق ِلماع) رمزاً للحقيقة التي انكشفت لربيعة حـول صدق مودة الرواع، هذه البنق بدت على جسد الأتان بعد طـيران النـسيل، وجعلـها (لامعة) إشارة إلى عدم الامتراء فيها، والشاعر يومئ ذه (البنق) إلى صدق إحساسه في تغير صاحبته بعد نفاد صبرها الذي كان يسترها كما يستر النسيل جسد الأتان.

وقد يوحى وصف ربيعة للأتان في البيت الثاني : (إذا ما أسهلا قنبت عليه) بأنه ينعتها بالغلبة والتفوق، وهو في الحقيقة يصف سوء خلقها وتفلتها من الحمار، وأنا تتحين السهول لتفر لأنا تعينها على سرعة العدو، فهي ما إن تسنح لها فرصـة إلا وتبـادر في الفرار. وربيعة يلمح ذا الوصف إلى سوء خلق الرواع وكثـرة صـدودها والتماسـها الأعذار ـ كما تلتمس الأتان السهول ـ لتصد عنه . ولكن الشاعر الساعي إلى إبـراز قوته وتفوقه ينبه إلى أن معادله الموضوعي/الحمار غير غافل عن سلوك أتانه، فهو بـصير

مطلع عليها (وفيه على تجاسرها اطلاع)، وهو يريد بهذا التنبيه الإشارة إلى أنه هو كذلك عالم خبير بسوء خلق الرواع، مدرك أنها تتعمد الصد وتختلق الأعذار لئلا تلقاه .

وبعد ذلك يتحرك الحمار بأتانه نحو المشرب، ورغم أن الشاعر لم يذكر حرارة ولا جدباً، إلا أن ذكره طيران النسيل هو إشارة إلى دخول الصيف الذي لم يشأ الشاعر ذكر لهيبه وسمومه للسبب الذي قدمنا في بداية اللوحة . ينطلق الحمار إلى مورد الماء انطلاقاً مختلفاً في هيئته وخيارات الورد المتاحة أمامه :

تجانف عن شرائع بطن قَو وحاد بها عن السبق الكُراع
وأقرب موردٍ من حيثُ راحا أثالٌ أو غُمازةُ أو نطاع
فأوردها ولونُ الليل داجٍ وما لَغِبا وفي الفجر انصداع (١)

أول ما يلحظ في تحرك الحمار أنه تحرك غير مسبوق بالحذر، فالحمار لم يصعد شرفاً من الأرض ليستطلع الطريق ويتثبت من سلامة الجهة التي سيقصدها . وربيعة برسمه هذا الانطلاق الواثق الجريء إنما يرمي إلى ثبات جنانه هو، فما الحمار سوى رمز يجسد ملامح ربيعة وسمات شخصيته . وقد نص الشاعر في سياق فخره الذاتي إلى هذه الصفة فذكر خوضه غمار المعركة التي تلتمع فيها الرماح(٢)، كما أشار إلى أنه يعتسف الظلمة فيرد المياه الآجنة التي ترود حولها السباع(٣) .

---

(١) تجانف : مال . قو : اسم ماء . الكراع : طريق ذو حجارة سوداء . أثال وغمازة ونطاع : مواضع . داج : مظلم . لغبا . من اللغوب وهو الإعياء والنصب . انصداع : انشقاق .

(٢) الأبيات : ٩-١٠ .

(٣) الأبيات : ١٦-١٧ .

وشيء آخر يلحظ في هذا المقطع، وهو كثرة موارد الماء القريبة من الحمار (أثال وغمازة ونطاع) في حين أن الحُمر الأخرى تعاني حتى تصل إلى مورد واحد، وكثيراً ما تنفر عنه، أما حمار ربيعة فإن المشارب حوله وفيرة يختار منها ما يشاء . وكثرة المياه تواجهنا هنا للمرة الثانية بعد أن رأيناها في التلاع التي يرفل في خصبها الحمار، تلك التي (أثأفتها أسمية تباع)، وهذا التكرار مؤشر على سعي ربيعة إلى الإكثار مما يعزز الحياة ويرسخ ثباتها، لأنه ينطلق من موقف تعرضت فيه ذاته للاهتزاز الوجودي فذهب يثبت هذا الاهتزاز بالتركيز على ملامح الحياة وإقصاء مناظر الجدب والإقفار الموحية بالموت .

ويوحي البيت الأخير بأن الحمار قد أتم عملية الورد فقضى حاجته من المشرب، ولكننا نفاجأ بأن القانص كان له بالمرصاد :

فصبح من بني جِلانَ صِلا — عطيفَته وأسهمه المتاع
إذا لم يجتزر لبنيهِ لحماً — غريضاًمن هوادي الوحش جاعوا
فأرسلَ مرهف الغرين حشراً — فخيبه من الوتر انقطاع
فلهف أمه وانصاع يهوي — له رهج من التقريبِ شاع [1]

إن السبب الذي حال بين القانص والحمار سبب لا نظير له في مجموع الشعر الجاهلي، وهو في الوقت ذاته منسجم مع مشاعر ربيعة، متفق مع الإحساس العام المسيطر على النص، فعادة ما يذكر الشعراء أن خيبة القانص كانت سبب خطئه في إصابة الرمية، أما

---

[1] الصل : الداهية . عطيفته : قوسه، أي ليس له متاع غير قوسه وأسهمه . الغريض : الطري . هوادي الوحش : متقدماتها . المرهف : المحدد . الغران : الجانبان . الحشر : الدقيق . انصاع : عدا بشدة . الرهج : الغبار . التقريب: ضرب من العدو . شاع : شائع، صفة للرهج .

هنا فإن السهم لا ينطلق أصلاً، فبعد أن شد القانص الوتر و يأ لإفلات السهم انقطع الوتر فجأة فسقط السهم في حجره !! هذه النهاية نابعة من عمق قلب ربيعة، فهـو بـسبب شيخوخته وتقدم سنه، لا يريد أن يرى مشهداً للموت، لأنه يستشير فيه إحساس الفنـاء الذي يحاول تغييبه بمناظر الحياة والخصب والماء وقيم البطولة والمروءة الـتي أقـام عليهـا قصيدته، فلو انطلق سهم القانص لكان قد أفسح للموت مكاناً في قصيدته فأفسد جمـال الحياة ورسخ فكرة الموت الذي يحاول إبعاده . ولكونه لا يريد لهذا الـسهم المقيـت أن ينطلق ذهب يعطل الآلة التي تعمل على دفعه فجعل وتر القانص ينقطع، وإذا كان بعـض الشعراء ينتصرون للحياة بتصوير سهم القانص خائباً فإن إفساد سلاح الموت يعد أكثـر انتصاراً للحياة وأشد انزاماً للموت، وهذا هو الميناء الذي تقف عنـده كافـة أمـواج القصيدة، فما الخضرة والخصب ووفرة الماء إلا رموز للحياة في أ ى صورها، وما الجـرأة والإقدام وسائر القيم التي افتخر ا ربيعة إلا وجه آخر للحياة يعبر عن القـوة والفاعليـة والقدرة على التأثير والعطاء .

الفصل الرابع

سلوك الثور الوحشي في نسيج القصيدة

حظيت شخصية الثور الوحشي باهتمام بالغ من قبل كثير من الـشعراء الـذين أفسحوا له مساحة رحبة في قصائدهم فكان ركيزة من ركائزهـا الكـبرى . وهـم لا يكلفون أنفسهم رسم لوحاته والتفنن فيها لأجل الرسم المجرد فقط، بل لما يرون في هـذا اللوحة من الثراء الدلالي والعمق الرمزي القادر على استيعاب مواقفهم ورؤاهـم، فتـأتي سلوكيات الثور وهواجسه تعبيراً حياً متحركاً عن الشاعر نفسه .

وتبدأ هذه اللوحة بتصوير الثور فرداً وحيداً في قطعة رملية نائية يعاني برداً ترعد له فرائصه، ومطراً غزيراً يلبد وبره، ورياحاً عاتية تزيد من حدة البرد، وفوق ذلك كله ظلمة ليل بهيم تجعل على بصره غشاوة، فتحبسه في مكانه لا يستطيع عنه براحاً . ويتلفت الثور بحثاً عن الدفء والحماية فيقع بصره على شجرة أرطاة فيسارع للاحتماء بها والاستظلال بأوراقها، ثم يأخذ بالحفر في أصلها ليصنع له كناساً دافئاً يبيت فيه، لكن محاولاته تبـوء بالفشل، فهدر الطبيعة وزمهريرها وانصباب المطر يحول بينه وبين صنع الكناس إذ ينـهال التراب فيما حفر فيمسك عن مواصلة الحفر، ويظل ساكناً معتمصاً بشجرته، قلق النفس،

متوجس الفؤاد، يستعجل الصبح أملاً في إشراق الشمس ليلتف بخيوط أشـعتها الدافئـة, وحين يتم له هذا يتنفس تنفس راحة وفرج، لكنه تنفس قصير وابتهاج خديج ـ يذكرنا بفرح الحمار الوحشي حين يرى الماء بعد أزمة عطش طويلة ـ فما إن يستطعم لذة الحرية إلا ويفاجئه قانص ظل ليله يتربص به، وقد أعد كلابه الضامرة المدربة التي أطال تجويعها لتشتد في الطرد وتستميت في القتال، فيهرب الثور ويشتد في العدو والكلاب تتبعه بحماسة واندفاع، حتى إذا أحس بقر ا منه وبأنيا ا تنهش جنبه وكفليه أيقن ألا مفر من القتال ولا مناص من المواجهة، فيلتفت على الكلاب فجأة يعالجها بقرنيه المنتصبين على رأسه، فينحو عليها يطعنها ببأس وشدة فتتساقط من حوله منهزمة هالكة غرقى في دمائها، وقد ينجـو بعضها بالهرب، ويفر البعض الآخر بحياته وقد أخذ نصيبه من الجراح . وبعد هذا النـصر يعدو الثور بعيداً عن أرض الحدث فرحاً مسروراً بظفره وسلامته .

وكما رأينا قصة الحمار الوحشي مؤلفة منه وأتانه والقانص، فإن هـذه كـذلك مشتملة على الثور والقانص وكلابه، إلا أن الثور هو بطل اللوحة المستأثر بأوسع رقعـة فيها، حيث وقف الشعراء عنده بأناة وتمهل، فرسموا ملامحه بدقة وإتقـان قبـل المعركـة وأثناءها وتتبعوه أحياناً بعدها، فأحاطوا بوصفه من كافة النـواحي الجـسدية والنفـسية والسلوكية . أما شخصية الكلاب فلا تظهر في لوحات الشعراء كشخصية الثور ولا قريباً منها، لكنها حاضرة في المشهد على كل حال باعتبارها طرفاً رئيساً في الـصراع، وقـد يلمس بعض الشعراء طرفاً نفسياً لهذه الكلاب فيكشف ما يساورها من الخوف والتـردد

بين الإقدام والإحجام عند احتدام القتال . أما شخصية القانص فهي أضعف الشخصيات حضورا وأكثرها شحوباً، فلم يعن به الشعراء سواء قبل القتال أو بعده، وهذا خلاف ما عليه الحال في لوحة الحمار الوحشي، وخاصة عند أوس بن حجر وعمرو بن قميئة .

تلك هي لوحة الثور الوحشي في أرحب صورها وأكملها، وقليلاً ما جاءت بهذا الشمول والاتساع عند شاعر واحد، إذ ينتقي الشاعر من أحداثها العديدة ومواقفها الثرة ما ينسجم مع تجربته وهواجسه وخواطره - كما رأينا هذا جلياً في لوحة الحمار الوحشي - فيركز على بعض المشاهد ويحرص على إبرازها، ويمر ببعضها سريعاً فتبدو كليلة باهتة، ويهمل بعضها الآخر إهمالاً كاملاً، كل ذلك حسب أمواج النفس واتجاه رياحها، فهي التي تنتقي بوعي أو بغير وعي ما تراه متناغماً مع ما يمور فيها من الرؤى والأفكار، فمنهم من يعنى بإبراز حالة الثور وهو يقاسي أحوال الطبيعة ويتأذى ببردها ومطرها وريحها، ومنهم من يظهر سلوكيات الثور في معالجة الأزمة وسعيه لاتقائها بالالتجاء إلى الأرطاة والحفر في أصلها، ومنهم من يطغى عنده تصوير حال الثور في مواجهة ظروف البيئة ليلاً من الريح والمطر أكثر من تصوير حاله في مواجهة شخوص البيئة نهاراً من الكلاب والقانص، وتجد بعضهم يهمل مشهد القتال فلا يدع الثور يصادم الكلاب، وهذا نادر، إذ الغالب أن يتصارع الطرفان . ويتفاوت الشعراء بعد انتهاء هذا الصراع، فنهم من يكتفي بذكر نتيجته، وهي انتصار الثور دائماً، ومنهم من يمضي مع هذا الثور الظافر فيصف طرفاً من حاله . ويتباين الشعراء كذلك في تصوير الحالة النفسية

للثور، فمنهم من يركز على قلقه وتوجسه تحت جنح الليل، وخوفه ورهبته حين يسمع رز الكلاب، ومنهم من لا يلتفت إلى هذا مبرزاً ثوره صلباً شجاعاً يباشر مقاتلة الكلاب دون أن يرهبها أو يهرب منها . ولو استرسلنا في تلمس نقاط الاختلاف بين الشعراء لامتد بنا القول امتداداً لا نتصور له نهاية قريبة، ولكن هذه التباينات هي الدرر المضيئة، والجواهر المتلألئة التي تميز شاعراً عن شاعر، وترسم الملامح الدقيقة لثوره، أو أقل لنفسيته، إذ من خلال سلوكيات الثور ومواقفه تعرف ما يموج في نفس الشاعر من الحزن والألم، أو يداعبه من السعادة والرضي، أو يقلقه من الهم، أو يهزه من الفرح، أو يخزه من الإطراق واليأس، أو يطربه من الإشراق والتفاؤل والأمل . كل ذلك، وغيره كثير، يتجلى في شخصية الثور، وهي الشخصية الموازية للشاعر، أو رمزه الفني، فليست سلوكيات الثور ومواقفه وأفعاله تأتي خلواً من كل معنى سوى ما يتمدد على سطحها، بل هي صورة كثيفة مثقلة بالرموز، مشحونة بالمعاني البعيدة والدلالات الدقيقة . فلنتقدم خطوة وننزع الرتاج عن الباب المفضي إلى لوحات الشعراء نستقرئ حقيقة الثور الوحشي فيها، متسلحين بالفطنة والحذر من الوقوع في حبائل الشعراء وتمويههم، ساعين إلى رفع ما يجلل تلك الشخصية الماكرة من أردية الوحي والإشارة والإيماء .

* * *

(١)

النابغة الذبياني :

يا دار ميـةَ بالعليـاءِ فالسنـدِ أقوت وطالَ عليها سالف الأبدِ [(١)]

الظلم والحسد خصلتان ذميمتان تنتشران في غالب ا تمعات البشرية، وهما علـى الانفراد قاسيتان شديدتان يعاني لهما المرء أشد المعاناة لأنا يقعان عليه ابتداء لا جزاء، أي أنه لم يبدر منه اعتداء أو سلب حق يستدعى ظلمه أو حسده . ويعظم الخطب حين يقع الظلم والحسد على الإنسان في لحظة واحدة، وهذا ما حصل للشاعر النابغة الذبياني حيث حسده بنو قُريع لمنـزلته الرفيعة عند النعمان بن المنذر، وتضاعف الحسد حـتى ارتفـع ضرامه فا موه عند النعمان ظلماً و تاناً بزوجته المتجردة، وجازت متهم هذه على الملك فغضب على النابغة فأمر به ليقتل ففر منه بنفس ترتعد خوفاً، وفؤاد أحرقه جمر الظلم ونار الحسرة، ظلم بني قُريع، والحسرة على الماضي الجميل الناعم الذي كان هانئاً به في بـلاط النعمان فخسره بسبب الوشاة .

والقصيدة التي بين أيدينا خطاب موجه للنعمان فيه اعتذار ومديح وإعلان الـبراءة من التهمة المزعومة . والنص مكون من ثلاث شرائح : الطلل والثور الوحشي والغـرض الرئيس، وقد سيطرت على هذه الشرائح مشاعر النابغة المقسومة بين الخوف والإحساس

---

(١) ديوانه، ص ١٤ .

بالظلم والحسرة على الماضي والثورة على الوشاة الظالمين . إلا أن هواجس الخوف كانت الأكثر ظهوراً وسيطرة على كافة الشرائح . وهذا الملمح المناسب في أكثر مقاطع الـنص نتيجة طبيعية لما أثاره ـديد النعمان النابغة حيث فاضت نفسه رهبة ووجلاً من بطشه حتى استبدت به أحاسيس النهاية والشعور بدنو الفناء .

أما في الشريحة الطللية فيقف النابغة على ديار مية، كما يزعم، لكنه وقوف مختلف يرمي إلى شيء آخر خلاف ما يوهمنا به :

يا دار ميـةَ بالعليـاءِ فالسنـدِ　　　أقوت وطالَ عليها سالف الأبدِ
وقفت فيهـا أصيلاناً أسائلُهـا　　　عيت جواباً وما بالربع من أحدِ
إلا الأواري لأياً مـا أبينهـا　　　والنؤي كالحوض بالمظلومةِ الجلدِ [1]

لا يقف النابغة في هذه الأبيات على ديار خربة متهدمة, بل هو يقف عبر الذكرى والحنين على ديار عامرة آهلة لكنه حرم منها وأُقصي, فحل الخراب والتهدم به هو وليس ا . إن (العلياء والسند) التي يزعم أنا ديار مية هي في الحقيقة وصف لقصور النعمان بن المنذر التي هرب منها بسبب الوشاة فأخذ يسترجع أيامها في نفسه ويشتاق إلى ذلك النعيم, وما يؤكد ذلك أن (العلياء والسند) وصفان وليسا اسمين، بدليل أن ياقوتاً الحموي لم يذكر الأول وأشار إلى الثاني مشككاً في صحته [2]، وكذلك فإن شارح الديوان لم يعين هذين الاسمين، ما يعنى أنما ليسا علمين لموضعين معروفين . أما العلياء فهي من العلو, وصف لما

---

[1] أقوت : خلت وأقفرت . السالف : الماضي . الأبد : الدهر . أصيلان : تصغير أصيل وهو العـشي . الربـع : منـزل القوم . الأوراي : محابس الخيل ومرابطها . النؤي : حاجز من تراب حول الخباء . المظلومة : الأرض الـتي لم تمطر فجاءها السيل فملأها . الجلد : الأرض الصلبة .

[2] معجم البلدان (بيروت : دار صادر، ط٢, ١٩٩٥م) , ٢٧٦/٣ .

ارتفع من الأرض, والسند سند الجبل وهو ارتفاعه حيث يصعد فيه, فكأن النابغة يـشي بهذين الوصفين إلى النعمان نفسه لما هو فيه من الجلال والمكانة العلية, أو إلى دياره حـين كان ينعم عنده بالتقريب والمنزلة الرفيعة . أما الآن فقد (أقوت) وهي في الواقع لم تقـو إلا منه هو أما أهلها فمازالوا يعمرونها . وكذلك فإن في قوله (وطال عليها سالف الأبد) تعبير عن عمق جرحه لمفارقة تلك الديار, فليس الطول هنا هو الطول الزمني, بـل هـو إحساس أكثر من كونه واقعاً, فكأنه بعد أن فارق النعمان شعر بثقل الليالي والأيام وبطء مرورها . ثم يستعرض النابغة بقايا الديار فلا يجد سوى الأواري والنؤى الـذي يـشبهه بتشبيه نابع من رحم المعاناة على مستوى اللفظ لا المعنى : (والنؤي كالحوض بالمظلومـة الجلد) فما السر في انتقائه طرفاً تشبيهياً مشتقاً من (الظلم) ؟ إن هذا لا يدل على شيء آخر سوى احتراق كبده بالظلم الذي حرمه من النعيم وجرده من مجالسة النعمان، لكنـه بالمقابل يحاول أن (يتجلد) ويبدو ثابتاً صابراً فلعل ماء المودة يتدفق من جديد . وهـذا التفاؤل يظهر كذلك من طبيعة الوقوف على الديار حيث لم يكن بكـاءً بـل مـساءلة (وقفت فيها أصيلاناً أسائلها) ولو كان بكاءً لدل على يأس النابغة وانقطاع رجائه، أما السؤال فيدل على نفس متفائلة راجية تفترض في الأطلال الحياة والقدرة على الإبانة، أي أنها لم تمت بعد، وكونها حية يجعل الفرصة متاحة لمحاولات البعث وإشاعة الحياة كما يتطلبها المُسائل، أي عودة الحياة لما كانت عليه في قصور النعمان بالصورة التي يرجوها النابغة .

ويستطرد النابغة في الحديث عن ذلك النؤي بأسلوب راشح في الرمز, غـارق في لجة المعاناة وأحاسيس الحرمان والشوق إلى ذلك الفردوس المفقود :

ردت عليـهِ أقاصيـهِ ولبـده ضرب الوليدةِ بالمسحاةِ في الثأدِ
خلت سبيـلَ أتي كانَ يحبسـه ورفعته إلى السجفَين فالنضـدِ [١]

(الوليدة) هنا تقوم بدور إصلاحي يتمثل في صيانة الخباء ورد السيل عنه برد ما تفـرق من تراب النؤي وإلصاقه ببعضه عبر ضربه بالمسحاة وهو ندي ليتماسك وينبني بعضه على بعض . ثم شقت هذه (الوليدة) للسيل طريقاً تقدمت به حتى بلغ مقدم البيت . ولـيس في النص كهذين البيتين من حيث التكثيف الرمزي، حتى كاد يكون كل ما فيه رمـزاً لا حقيقة . فأولاً ما الذي جعل النابغة يسند عملية الإصلاح إلى الوليدة / الأنثى ؟ إن هـذه الذات الأنثوية ما هي سوى صدى للمحور الذي ارتكز عليه الوشاة وهو المتجردة/الأنثى، وهذا الدور الإصلاحي الذي تقوم به (الوليدة) يمثل أمل النابغة في قيام المتجردة بـدور إصلاحي مماثل، فهذه الوليدة تصون الدار وتصلحها، والنابغة يرجو أن ـب المتجـردة لترميم صلته بالنعمان وإصلاحها . فبإمكانا وهي طرف رئيس في هذه التهمة أن تعلـن للنعمان براءة النابغة مما رمي به فتفضح بذلك كذب الوشاة وكيدهم . وقد جعل النابغة التراب الذي تضربه الوليدة (ثأداً) أي رطباً ندياً لأنه لا يصلح لبناء النؤي حين يجـف،

(١) أقاصيه : ما تباعد من تراب النؤي . الثأد : المكان الندي . الأتي : مجرى الماء . خلت سـبيل أتي : أي مهدتـه وسوته ليجري الماء فيه . رفعته : تقدمت بحفرها . السجفان : ستران رقيقان يكونان في مقدم البيت . النضد : إلى جانبهما وهو أوعيتهم وجلال تمرهم ينضد بعضه على بعض .

وعلى مستوى الرمز فإنه يأمل من المتجردة أن تبادر للإصلاح ما دام عود التهمة رطباً ندياً لأنه إن تراخت جف فصلب فعسر عند ذلك نقض الا ام .

ويواصل النابغة حديثه الرمزي المبطن بالأمل والرجاء فيحكي عن هذه الوليدة أنها شقت للسيل طريقاً يجري فيها لئلا ينحبس ماؤه في النؤي فيفسد ترابه الذي حوله (خلت سبيل أتي كان يحبسه) وهو ذا إنما يأمل من المتجردة أن تقوم بفعل مشابه فتخلي سبيل أتي وهو النابغة الذي تحبسه عن بلاط النعمان دسائس الوشاة . ثم تأمل أين مدت الوليدة سبيل ماء السيل : (ورفعته إلى السجفين فالنضد) والسجفان ستران رقيقان يكونان في (مقدم) البيت، والنضد إلى جانبهما، فوقوع هذين الشيئين في واجهة الدار ومدخله إنما يكشف عن توق النابغة، لبلوغ باب قصر النعمان الذي ينفذ منه إليه، فهل ستخلي المتجردة سبيل الأتي / النابغة فتمهد له الطريق حتى يقف على باب قصر النعمان آمناً مطمئناً ؟

إن الشريحة الطللية تجسد حسرة النابغة وأساه لما حرم منه وأمله الملهوف للعودة إليه، لذا يمكن تسمية هذه الشريحة شريحة الأمل . ولما كان الأمل لا يتحقق إلا بالعمل فإن الشريحة التالية لها وهي شريحة الثور الوحشي هي شريحة العمل، وحيث إن الحرمان والخوف الذي غرس الأمل في نفس النابغة كان بسبب الوشاة، فإن العمل، المتجسد في شريحة الثور الوحشي، يمثل صراعه مع الوشاة لتحقيق الأمل، وحين نتأمل شخصية الثور وسلوكياته نلفيها صورة مطابقة للنابغة نفسه في حربه مع خصومه :

كأن رحلـي وقد زالَ النهار بنا يـوم الجليـل على مستأنسٍ وحدِ
من وحش وجرةَ موشي أكارعه طاوي المصير كسيفِ الصيقل الفَردِ(١)

النعوت المصروفة إلى الثور هي في الواقع بيان عن حال النابغة ومعاناته، فهو كهذا الثـور (مستأنس وحد) فالثور ناء بعيد عن الإنس يخافهم ويتلفت في كل ناحية هـل يـرى شخصاً ؟ والنابغة فار من النعمان قد استبد به الخوف حتى صار يظن السوء فيمن يراه أن يكون عاملاً للنعمان أو عيناً له . وهذا الثور من (وحش وجرة) ووجرة موضع قليـل الماء فبطون وحشها طاوية لقلة شر ا الماء، فكما حرمت من الماء فقد حرم النابغـة مـن الراحة والأمن فبدا شاحباً سيئ الحال . ويؤكد الشاعر ذلك بقوله (طـاوي المـصير) لتعميق دلالة حرمان الثور وسوء حاله الموازي لحال النابغة . ثم يفاجئنا النابغة بنعت مضاد لنعوت الضعف والخوف السابقة حين يشبه الثور بـ (سيف الصيقل الفرد) فالـسيف رمز دال على القوة والتمكن، فكأن النابغة يريد الموازنة بين صفات القـوة والـضعف، فالثور وإن كان (مستأنساً وحداً) إلا أن فيه جانباً من القوة يدفع ا الشر عنه، وكذلك فالنابغة وإن كان هارباً خائفاً إلا أن لديه وسائل يستطيع ا كشف غمامة الخوف عنـه، وقد يكون المديح والاعتذار هما وسيلته إلى ذلك .

وبعد هذه النعوت تبدأ أزمة الثور الموازية لأزمة النابغة :

أسـرت عليهِ من الجوزاءِ ساريةٌ تزجي الشمـالُ عليهِ جامد البردِ
فارتاع من صوتِ كلابٍ فبات له طَوع الشوامتِ من خوفٍ ومن صردِ

---

(١) زال النهار : انتصف . يوم الجليل : أي يوم مرورنا بالجليل وهو شجر . موشي أكارعه : أي بقوائمه نقـط سود وخطوط . الفرد : المنقطع القرين المنفرد بالجودة أو الذي أُفرد من غمده .

فبثهـن عليـهِ واستمـر بـهِ صمع الكعوبِ بريئاتٍ من الحَردِ [١]

هذا المطر والبرد والظلام الذي أقلق الثور يوازي في أزمة النابغة دسائس الخصوم وكيـد الوشاة، وحيث إن معاناة الثور كانت تتم في العتمة تحت جناح الليل، فإن الكيد والتدبير غالباً ما يحاك في الظلمة والخفاء . وما إن يتولى الليل إلا ويستقبل الثور خطراً أشد مما كان فيه، فالفاء في (فارتاع) دالة على المباشرة، فقد انتفض فؤاده خوفاً من نبـأة التقطتـها مسامعه تحذره من قانص يسوق كلابه نحوه . ولنلاحظ تكرار الإشارة إلى الرهبة والوجل عبر (فارتاع) و (خوف) الدالتان على شدة ما يعانيه النابغة من خوف النعمان حـتى باتت نفسه تقف عند صور الخوف وتبرزها، وقد صدق سمع الثور فـ (صوت الكلاب) صار حقيقة مشاهدة فها هو القانص يشلي كلابه عليه (فبثهن عليه)، وانتقـاء الفعـل (بث) دون أشلى أو أرسل أو حرض أو غيرها دليل حرص النابغة على معـنى الكثـرة والانتشار، وكأنه يومئ عبر هذا الفعل إلى كثرة خصومه وكثرة دسائسهم حـتى تفـرق ذهنه فلم يعد يدري ماذا يتقي ومن يواجه فاختار الصد والفرار عن النعمان كما أن هذا الثور أيضاً مال إلى الفرار لكثرة المهاجمين (واستمر به صمع الكعوب بريئات من الحرد) .

---

[١] أسرى : جاء ليلاً . السارية : السحابة تسير ليلاً وتمطر . من الجوزاء : أي من نوء الجوزاء، ونوءها يكـون في البرد الشديد . تزجي الشمال : تسوق وتدفع، وخص الشمال لشدة بردها . طوع الشوامت : أي في حالة تـسر الشامتين . الصرد : شدة البرد . صمع الكعوب : أي لسن برهلات المفاصل . الحرد : استرخاء عصب البعير، أراد ليس بقوائمه عيب .

ولا يعد الفرار حلاً لجميع الأزمات، وخاصة في أزمة الثور هذه، فلا بد من الثبات ومواجهة الخصوم بحزم وجرأة، وهذا ما صنعه الثور حيث ثبت ثبات المقاتل الباسل فأخذ يقاتل الكلاب :

وكان ضمرانُ منه حيث يوزِعه طَعن المُعارِكِ عند المُحجَر النجدِ
شك الفريصةَ بالمِدرى فأنفذَها طَعن المبيطر إذ يشفي من العضدِ
كأنه خارجاً من جنبِ صفحتِهِ سفّود شربٍ نسوه عند مفْتأدِ
فظل يعجم أعلى الروق منقبضاً في حالكِ اللون صدقٍ غيرِ ذي أودِ (١)

إن مبدأ المواجهة وخوض القتال هو المخرج الوحيد من الأزمة، فالفرار لا يجدي الثور شيئاً، لذا ثبت فقاتل بقوة واستماتة فانتصر . والنابغة بهذا المشهد البطولي إنما يرمي إلى تجسيد قناعته بأن الصراع هو طريق الخلاص من الأزمات، وهو بهذا يوحي إلى تبدل موقفه القديم من خصومه القائم على الهرب إلى موقف جديد مواز لموقف الثور هنا، فكما أن الثور فر ثم ارتد ارتداداً عكسياً فإن النابغة سيصنع الشيء نفسه، سيواجه خصومه ويكاشف النعمان بالحقيقة التي دنسها الظالمون .

ولنتأمل دقائق المواجهة بين الثور والكلاب لنرى أن أعداء الثور لم يستطيعوا أن ينالوه بأذى، فما إن ثبت للكلاب إلا وباشر قتلها بطعن نافذ مميت، حتى كأنه (المبيطر) الذي يطعن الإبل لشفائها من داء يصيبها في العضد . لقد جعل النابغة الثور طبيباً يداوي

---

(١) ضمران : اسم كلب . يوزعه : يغريه بالثور . المعارك : المقاتل . المحجر : الملجأ المدرك . النجد : الشجاع . الفريصة : بضعة في مرجع الكتف إلى الخاصرة . العضد : داء ووجع في العضد . كأنه : أي القرن . السفود : حديدة يشوى بها اللحم . شرب : جماعة الشاربين . المفتأد : موضع اشتوائهم اللحم . فظل : أي الكلب . يعجم: يمضع . منقبضاً : مجتمعاً لشدة ما يجد من الوجع . الصدق : الصلب . الأود : الأعوجاج .

المرضى، وما هذا الداء الذي يباشر علاجه ؟ إنه داء الاعتداء والظلم، وهذا الداء لا يداوى باللين والحسنى، بل بالعنف والقسوة . والثور بهذا الموقف الشجاع إنما يرفع راية النابغة الحمراء التي خط عليها إيمانه بأن الصراع ناموس من نواميس الحياة ومبادئها الكبرى .

وكما ارتد الثور ارتداداً عكسياً يصنع النابغة مثل ذلك ولكن على مستوى الفن فينقلنا فجأة من مشهد الطعن والموت إلى مشهد الحياة واللذة فيمزج بين المشهدين مزجاً لا نجد له تبريراً إلا على الصعيد النفسي، فالنابغة يشبه قرن الثور وقد اخترق جسد الكلب ضمران بسفود شواء منسي في موضع اشتواء جماعة من الشاربين، أرأيت كيف تختلط الحياة بالموت في هذا المنظر العجيب ؟ إن الشاعر بهذا التشبيه إنما يعبر عن لذة الثور/النابغة بقتل الكلاب/الوشاة، فعملية الطعن واختراق الجسد الذي تحول إلى حياة ولذة إنما هو في الحقيقة فعل يحقق الحياة واللذة، فحياة الثور لن تستمر إلا بقتل الكلاب، كما أن أمن الشاعر وانزياح تهديد الموت عنه لن يتحقق إلا بقمع الخصوم وفضحهم، ولذا كان مشهد القتل بالنسبة للفاعل حياة ولذة لأنه طريق إليها .

والبيت الأخير يبين الذل والانهزام الذي آل إليه مصير المعتدين، فقد بات الكلب الذي شكت فريصته بمضع الروق الذي اخترق جسده لما يجد من شدة الوجع، وكأنه يستعطف الثور ليطلقه ويهب له الحياة . وعبر هذا المشهد يبعث النابغة رسالة ضمنية للوشاة بأن هذا هو مصيرهم، وأنهم سيكونون في أسوء حال وأحقرها حين يكاشف النعمان بمديحه واعتذاره وإعلان براءته بالأقسام المغلظة التي سترد في آخر النص .

وبعد هذا الظفر المبين يمسك الكلب الآخر (واشق) عن متابعة القتال حين رأى حال صاحبه (ضمران) إذ أدرك عندها أن لا طاقة له بهذا الثور ذي البطش الشديد :

لما رأى واشـق إقعاص صاحبِهِ ولا سبيـلَ إلى عقـلٍ ولا قودِ
قالت له النفس إني لا أرى طمعاً وإن مـولاك لم يسلـم ولم يصدِ (١)

نود الإشارة بداية إلى أن هذا الاستبطان الرائع لنفسيات الكلاب ميزة فريدة اختص بها النابغة بين شعراء عصره . تأمل هذا التغلغل في حسابات المعركة لدى الكلب (واشـق) حيث ترى أن شهوة القتل لديه التي كانت في بداية اللقاء عند الفعل (بثهن) تحولت في هذه اللحظة إلى نكوص وإدبار حين أيقن ألا مطمع في هذا الثـور الـذي أزهـق روح ضمران، فخير له الهرب بحياته قبل أن تختطف . وعند هذا الموقف تتكثف مجموعة مـن الانقلابات العكسية على المستويين الحركي والنفسي، حيث يغـدو الطالـب مطلوبـاً والمطلوب طالباً، وتتبدل مشاعر الكلاب من الإقدام إلى الإحجام، ومن الشجاعة والثقـة بالنصر إلى الجبن والثقة بالانهزام، وبالمقابل تتحول مشاعر الثور من الخوف والثقة بالانهزام إلى الثبات والمواجهة وتحقيق النصر . وعند هذا الموقف أيضاً يتبـدد أمـل الكـلاب في الإيقاع بالثور ويتجاوز الأمر فقدان الأمل إلى فقدان الروح، فينكفئ تدبير المعتدين عليهم خسارة ووبالاً، وينتصر المظلوم المعتدى عليه سالماً من الجراح والكلوم . وأظـن مرمـى النابغة قد اتضح بعد هذا البيان، إنه يبين عبر شخصيتي (ضمران) و (واشق) وحالهمـا المهزومة الحال التي سيؤول إليها خصومه الذين وشوا به عند الملك، حيث سينال بعضهم

(١) الإقعاص : القتل . العقل : الدية . والقود : قتل النفس بالنفس .

مصير (ضمران) وهم الذين تولوا كبر الوشاية وزعامتها كما تولى (ضمران) كبر القتال وزعامته فكان القتل أقرب إليه، وسيقف بعضهم الآخر حائراً مذهولاً من مصير سابقيه فيبادر لالتماس طريقاً للنجاة كما صنع (واشق) .

وعند هذا الحد تنتهي لوحة الثور التي عبرت عن قناعات النابغة وصورت صراعه مع أعدائه وثقته بدحرهم . وباقي القصيدة موزع بين المديح والاعتذار، وكلا الموضوعين لم يخلوا من إبراز عقدة الخوف الضاغطة على صدر النابغة، كقوله يمدح النعمان بسعة العطاء وأنه يهب الإبل و :

والراكضاتِ ذيولَ الريطِ فانقَها برد الهواجر كالغزلان بالجَردِ
والخيلَ تمزع غَرباً في أعنتِها كالطير تنجو من الشؤبوبِ ذي البردِ[1]

فالجواري التي يجود ا كالغزلان في الفلاة، أي أنا حرة طليقة من كل قيد، أما الخيل فلم يذكر النابغة لونا أو هيئتها أو عددها، بل ذكر صفة دالة على الحرية والانطلاق وهي سرعتها ونشاطها، أي أنا ـ كالغزلان ـ ليست أسيرة مقيدة، ويشبه هذه الخيل بالطير المحلقة، وهذه الصورة أدل شيء على الحرية . إن هذه الصور تزيح الستر عن هاجس الخوف لدى النابغة وحلمه بالحرية والانعتاق من أسر المهابة حتى يكون كالغزلان السارحة، أو الخيل العادية، أو الطير المحلقة .

وفي سياق آخر للمديح بسعة العطاء تظل عقد الخوف تلازم النابغة فتسم صوره :

---

[1] الراكضات : أراد الجواري يركضن بأرجلهن مآخر الريط لسبوغه عليهن . والريط : الملاحف البيض . فانقها : نعم عيشها . الجرد : الفلاة الجرداء . تمزع : تسرع في سيرها . الغرب : الحدة والنشاط . الشؤبوب : دفعة المطر .

فما الفرات إذا هب الرياح له ترمي غواربه العِبريـن بالزبدِ
يظل من خوفِهِ الملاح معتصماً بالخيزرانةِ بعـد الأين والنجِدِ
يوماً بأجـود منه سيب نافلةٍ ولا يحولُ عطاءُ اليومِ دونَ غدِ [١]

ومشاعر الخوف في معرض الاعتذار ألصق منها في معرض المديح، هذا على العموم وليس فيما يخص النابغة الذي لم يستطع التحرر من مشاعره في كافة مقـاطع قـصيدته وصورها، فقد رأينا خوفه في سياق المديح، وهذا هو في معرض الاعتذار :

فلا لعمر الذي مسحت كعبته وما هريق على الأنصابِ من جسدِ
والمؤمن العائذاتِ الطير يمسحها ركبانُ مكةَ بين الغيـل والسعدِ
ما قلت من سيـئٍ مما أتيت بهِ إذاً فلا رفعت سـوطي إلي يدي [٢]

لقد اصطفى النابغة في قسمه صورة الطير الخائفة التي تلوذ بالبيت الحرام تطلـب الأمن لأنه يعاني مما تقاسيه هذه الطير، فهي تعوذ بالحرم طلباً للأمن، والنابغة يلوذ بالنعمان طلباً للأمن كذلك، أرأيت كيف هيمن الخوف على صور النابغة وتـشبيهاته وطريقـة قسمه؟ إن ذلك متحصل من كون أزمة النابغة صادرة عن ذات قادرة على البطش والقتل دون أن تساءل أو يثأر منها :

أنبئت أن أبا قابوس أو عدني ولا قـرار على زأرٍ من الأسـدِ

---

[١] الغوارب : الأمواج . عبرا الوادي : جانباه . المعتصم : المستمسك . الخيزرانة : سكان السفينة، وقيل هو مـن أعواد المركب . الأين : الإعياء . النجد : العرق والكرب . السيب : العطاء . النافلة : الفضل .

[٢] الأنصاب : حجارة يذبحون عليها لآلهتهم . الجسد : الدم اللازق . الغيل والسعد : الشجر الملتف .

هذا هو مصدر المخافة الذي قلب حياة الشاعر فجاءت القصيدة موسومة بالرعب ونشدان الحرية والأمن، والحنين إلى ذلك الماضي الجميل بجوار النعمان الذي جرده الوشـاة منـه، فذهب يرسم مآلهم عبر لغة إشارية تدور حول رمزي الثور والكلاب .

* * *

(٢)

بشر بن أبي خازم :

أصـوت منادٍ من رميلـةَ تسمع   بغـولٍ ودوني بطـن قَلْجٍ فلَعلَعُ (١)

ما أكثر ما ناح الجاهليون من الدهر، وما أكثر ما ارتفعت أصوا م بالشكوى منه، فهو خصمهم اللدود، وندهم القاهر الذي لا يغلب ولا يدفع . وما ضاعف فزعهم منه أنه لا يزاحمهم على شيء سوى البقاء، فحيا م مهددة منه ديداً دائماً، الأمر الذي جعل نبرة بكاء الدهر حادة مدوية في جنبات مدينة الشعر الجاهلي . وينبغي علينا ألا نستنكر منهم هذا البكاء، فلو كنا نعيش في عصرهم، ونؤمن بما يؤمنون به لربمـا فقنـاهم في النـوح والأنين، وذلك أن الجاهلي لم يكن يرى في الوجود شيئاً آخر سوى سني عمره التي تفـنى يوماً بعد يوم، فحياته محصورة في أيام بقائه، فإذا ما أوثقه الموت بحبله خرج مـن الحيـاة وصار نسياً منسياً، وعندها يكون قد انقضى فعله الوجودي، وفني فناء تاماً لا ترجى معه

---

(١) ديوانه، ص ١٤٤ .

عودة . إن الزوال الكلي هو أساس قلق الجاهليين من الدهر، ولذا كثر صياحهم المخنوق منه، ولو تسنى لهم الإيمان بما آمن به المؤمنون من بعد وهو البعث والنشور لخفت حدة مخاوفهم، لأن الموت مع هذه العقيدة ليس توقفاً كلياً، بل هو انتظار مرحلي تعقبه حياة أخرى سرمدية لا تنقضي . ينبغي استحضار هذه الحقيقة وجعلها شاخصة أمامنا عند قراءة نصوص الجاهليين التي تفرزها أحاسيس الدهر المروعة .

والقصيدة التي بين أيدينا صدى لذلك الصوت المدوي في مدينة الشعر، يرفع بشر فيها صوته بالشكوى من الدهر الذي يحطم آماله بمعول صلب لا يرحم، ولكن بشراً لا يستكين لهذا الإحساس بل يسعى لمقاومته بفلسفة وجودية تصنع له حياة تنسيه شبح المنية، وتنبهه إلى ضرورة الاستمساك وخوض الصراع إذا شاء المرء أن يحيى حياة حقه . فبشر يعرض في هذه القصيدة الداء الذي أضواه وأرهقه والعلاج الذي يرى فيه برءاً من هذا الداء، فلنصغ إليه وهو ينطق بلسان المريض الذي يعرف علته كما يعرف دواءه :

أصوت منادٍ من رميلةَ تسمع بغولٍ ودوني بطن فَلْجٍ فلَعلَع
أم استحقب الشوق الفؤاد فإنني وجدك مشعوف برملةَ موجع
يظل إذا حلت بأكنافِ بيشةٍ يهيم بها بعد الكرى ويفزع (١)

يستفتح بشر قصيدته بالأنين والشكوى من قسوة الأيام التي فرقت بينه وبين رميلة، حتى اختلط لديه الوهم بالحقيقة لشدة ما يجد من الهم فلم يعد قادراً على تمييز صحة ما يسمع،

---

(١) غول وبطن فلج ولعلع : مواضع . استحقب : حمل . المشعوف : شديد الحب . الأكناف : الأطراف والنواحي . بيشة : موضع . يفزع : يرتاع لذكرها .

هل هو صوت حقيقي من آل رميلة، أم هو صدى العشق الذي يجلجل في داخله ؟ وهذا التداخل بين الواقع والخيال يذكرنا بقول بشر في قصيدة له :

أحق ما رأيت أمِ احتـلام   أمِ الأهوالُ إذ صحبي نيام [1]

ومن الطريف أن بشراً لما كان يتوهم صوت المنادي حقيقياً ساق اسم حبيبتـه مـصغراً (رميلة) تمليحاً لها وانتشاءً بذكرها، وحين اتضح له زيف ما توهم ارتدت إليه أحزانـه وارتد معها اسم صاحبته على أصله (رملة) . إن بشراً يحلم بصاحبته لكن الواقع يبـدد الحلم، ورغم شدة آلامه لفراقها فإن الدهر لا يحن عليه ولا يرق لحاله، تأمل تتابع الأفعال المضارعة في البيت الأخير لتقف على دوام عذابه ووجعه (يظل، يهيم، يفزع) .

ومع هذا الحرمان فإن بشراً لا يستسلم لقسوة الأيام، بل يهب كما هب شـاعر بكر قبله، طرفة بن العبد، ليغتنم الأيام قبل أن يلتهمه الدهر، هذه هي الـسبيل الوحيـدة للاستمتاع بالحياة، فليسارع إلى اللذات يعتصرها، ولينغمس في اللهو واللعب، وليـصفح عن التفكير في حقائق الوجود . هذا هو المسار الذي يشعره بطعم الحيـاة ويقـاوم بـه إحساس الفناء، إنـا فلسفة وجودية جاهلية لا تؤمن بشيء آخر غير العالم المادي المحسوس:

وعشت وقد أفنى طريفي وتالدي   قتيـلَ ثلاثٍ بينهـن أصـرع
فإن سِقاطَ الخمـر كانت خيالَه   قديماً فلوموا شارب الخمر أودعوا
وحب القـداح لا يـزالُ منادياً   إليها وإن كانت بليـلٍ تقعقـع

---

[1] ديوانه، ص ٢٠٧ .

نغاءُ الحِســانِ المُرشِقاتِ كأنــها جآذر من بين الخــدور تطلّــع [(١)]

هذه هي ركائز الحياة وأسسها في فلسفة بشر، الخمر والميسر والنساء، ثلاثية تصنع للحياة معنى، وتسقي النفس طعماً حلواً يقاوم مرارة الإحساس بالفناء . لكن هذا الإقبال المحموم على مفاتن الحياة لا يلبث أن يعري تحته خوفاً من حبال الموت التي بثها الدهر لاصــطياد البشر، فبشر وإن أفلح عبر تلك الثلاثية في الذهول عن الدهر إلا أن الدهر لا يغفل ساعة، بل هو يحاذيه في سيره حتى يزج به فجأة في هاوية الفناء . قف عند هذين البيتين في نعت الناقة لتلمس بيدك قدر ما يهز بشراً من خوف الفناء :

فكلفت ما عندي وإن كنت عامداً من الوجدِ كالثكلانِ بل أنا أوجع
أموناً كدكــانِ العبــادي فوقَها سنــام كجثمــانِ البليــةِ أتلَع [(٢)]

ما أقسى إحساس بشر بالنهاية، وما أشد يأسه من الحياة، وما أعظم إيمانه بقهــر الــدهر وغلبته ! انظر إلى راحلته التي حرص على تعقيمها وصيانتها من الفناء عبر تسمينها وبنــاء جسدها لترى الموت الذي حرص على حمايتها منه متربع فوقها, يحتل قمة سنامها المرتفع من الامتلاء بالحياة، هذا السنام الضخم المكتنــز يشبهه بشر بــ (جثمان البلية) !! إنه يشبه التملؤ من الحياة بمشهد من مشاهد الموت، وما هذا المشهد الذي اخترق الحيــاة في أقوى صورها إلا دليل هيمنة الإحساس بالفناء على نفسية بشر . وأين تقع صورة الموت

---

(١) الطريف من المال : الحديث . التالد : القديم . سقاط الخمر : شر ا . القداح : قداح الميسر . نغاء الحــسان : محادثتهن . المرشقات : اللاتي تمد أعناقها تشبيهاً لها بالظباء . الجآذر : جمع جؤذر وهو ولد البقرة الوحشية .

(٢) العامد : الموجع . الناقة الأمون : الصلبة الشديدة الوثيقة الخلق التي يؤمن عثارها . العبادي : نسبة إلى العبــاد وهم أخلاط من قبائل شتى . البلية : الناقة التي تعقل عند قبر صاحبها حتى تموت . أتلع : طويل مرتفع .

من جسد الناقة ؟ إنها تحتل أعلى نقطة فيها، وهذا يرفع الخباء عن إيمان بشر باعتلاء الموت على رؤوس الأحياء ووقوعهم تحت سلطانه، إنه كالسيف المسلول يهوي عليهم من فوق هاماتهم وهم لا يشعرون . لقد نسف بشر نعوت القوة والصلابة التي أسبغها على ناقتـه حين شبهها بـ (جثمان البلية) فما جدوى كونها (أموناً كدكان العبادي فوقها سـنام أتلع) ؟ إن هذا كله لا يجدي شيئاً ما دام واقعاً تحت سلطان الموت . وقد كان بشر يؤمن بهذا الإيمان كله بدليل تشبيهه السنام بذلك التشبيه المخيف، وتشبيه نفسه قبل ذلـك في إحساسه بالانهزام والقهر بـ (الثكلان) وهو من يعاني أزمة موت وفَقْد، ثم اسـتدرك بشر فقال : (بل أنا أوجع) وأي شيء أوجع من ألم الفقد ؟ إنه يفسح بهذا الاستدراك أفقاً رحباً يتيح لنا تخيل قدر ما ينوء به من هم الموت واليأس من هذه الحياة التي يعبث بها الدهر.

وبعد هذا التهشم النفسي بأثر معول الدهر راح بشر يلملم ذاته في محاولة لتخطي نبرة الانكسار والضعف بالظهور بمظهر القوة عبر شخصية الثور وسلوكياته، على أن هذه الشخصية التي يسعى بشر إلى اجتياز آلامه بها لم تخل في بعض صورها مـن الإحـساس بسطوة الدهر وضيق الأيام، أوليس بشر المفعم بهذا الإحساس هو من رسم هذه الصورة؟:

تراها إذا ما الآلُ خـب كأنها … فريد بذي بركانَ طـاوٍ ملمع

له كل يـومٍ نبأةٌ من مكلبٍ … تريه حياض المـوتِ ثمت تقلع

ففاجأه من أول الرأي غُدوةً … ولما يسكنـه إلى الأرض مرتع

بأكلُبــةٍ زرقٍ ضــوارٍ كأ ا   خطاطيف من حول الطريدةِ تلمع [1]

هذا الجزء من مقطع الثور الوحشي ملون برؤى بشر وأفكاره حول الوجود، فلـيس في صورة هذا الثور مظهر للخصب أو النعيم، وإذا كان بعض الشعراء يستفتحون لوحة الثور لديهم بذكر الخصب والمطر فإن هذا الثور المنبثق من معاناة بشر يظهـر علينـا في أول مشاهده وهو (فريد) و (طاو) و (له كل يوم نبأة من مكلب)، كما أن بشراً نفسه أطل علينا في مطلع قصيدته يعاني الضيق من سطوة الدهر الذي حرمه من رميلـة . إذن فأول صورة لكلا الشخصين تنبئ بالضيق والأسى، وكذلك فإن الصفات الداخلية متشحة ذا الملمح، فوصف الثور بأنه (فريد) وصف يشترك بشر معه فيه وفي السبب المفـضي إليه، فحالة التفرد التي يعيشها الثور ذات دلالة على قسوة الزمان، لأنا لا تكون إلا حين يغلب الثور على إناثه فيطرد خارج القطيع، وعادة لا يقع هذا إلا بعد تقدم سـن الثـور حيث يغلب على إناثه من قبل من هو أصغر سناً وأكثر قابلية لدى الإناث . وكذلك فإن بشراً في مطلع القصيدة يعاني الشيء نفسه، حيث ضيق عليه الدهر الخناق فحرمـه مـن رميلة كما حرم الثور من البقر .

وفي البيت الثاني يسقط بشر إحساسه بتوالي مصائب الزمان على الثور فإذا هـو يواجه (كل يوم نبأة من مكلب)، وقد لا يكون الثور يواجه هذا كل يوم، لكن بـشراً جعله كذلك لأنه ينطلق من نظرة تشاؤمية لا ترى في الوجود لحظات راحـة أو فـرح،

---

(1) الآل : السراب . خب : ارتفع واضطرب . الفريد : ثور الوحش المنفرد . ذو بركان : موضـع . الطـاوي : خميص البطن . ملمع : في جسده بقع تخالف سائر لونه . ولما يسكنه : أي لم يشبع من المرعى . المرتع : المرعـى الخصيب . الضواري : الكلاب التي اعتادت الصيد .

فليس فيه سوى النكبات والضيق، وهذا الموت الذي يقتنص الأحيـاء . ثم تأمـل مبلـغ القنوط لدى بشر في حرف الجر (له) الذي صدر به مصائب الثور ليشعرك بأن مواقف الكرب لا يعنى به أحد آخر غير الثور فهي له وحده، وستظل تطرده حتى توثقـه . ولا يفوتك أن المواقف التي يتعرض لها الثور كل يوم (تريه حياض الموت) فهـي ليـست مواقف يسيرة الخطب، بل هي عسيرة تقف به على شفير الموت . ولا نـنس أن بـشراً ـ صائغ هذه اللوحة ـ لم يكن يفتر لديه الإحساس بالموت حتى إنه جعله منتصباً علـى سنام الناقة وهو في أكثر حالاته حياة وامتلاء، أي أنه أقحم الموت على الحياة وهي نشيطة صلبة، ولهذا كان طبيعياً أن يرافقه هذا الإحساس وهو ينعت الثور .

وفي البيت الثالث يطلعنا بشر على صورة من صور الدهر التي لا ترحم، فالقانص أطلق كلابه على الثور وهو راتع في العشب لم يكتف منه بعد، فنفرته عنه ونفسه متعلقة به (ولما يسكنه إلى الأرض مرتع) هذه رغبة الثور لكن الدهر لا يلتفت إلى آمال النفس وهو يمارس عليها سلطانه القاهر . وليس هذا (المرتع) الذي حرم منه الثور سوى رمـز لـ (رميلة) التي حرم منها بشر، فكلاهما قد منع من حاجته ونفـسه تتلـهف عليهـا وتتهالك على التملؤ منها، لكن مصائب الأيام لا ترق ولا تلين .

ويصف بشر الكلاب في البيت الأخير بأنها (خطاطيف) تطرد الثور لتختطفـه وتنـزع روحه، و (الخطف) لفظ دال على الجذب والأخذ في سرعة واستلاب، وهـو بهذا المعنى لفظ دال على فعل الموت نفسه، ما يعني أن هذه الكلاب تمارس دور الدهر في

القتل ونزع الأرواح . لقد غدا الوجود في عين بشر حرباً بين الحياة والموت، أو قل مسرحاً للموت يتعقب فيه الأحياء، لقد طغت مشاهد الفناء على مشاهد البقاء، فلم يعد بشر يرى منظراً تنتصر فيه الحياة وترسخ وجودها، حتى هذه الكلاب التي هي في الأساس أداة بقاء وعيش بالنسبة للقانص تغدو في عين بشر سلاحاً للموت والتخريب والهدم، ولما كانت كذلك ذهب بشر يتشفى منها بسكب غيظه وحنقه عليها :

إذا قلت قد أدركنه كر خلفَها   بنافـذةٍ كلا تفيت وتصرع
يخـش بمدراه القلـوب كأنما   بهِ ظمأمن داخل الجوفِ ينقَع
بأسحـم لأمٍ زانه فوق رأسِهِ   كما نفذت هنديّةٌ لا تصدع (١)

هذه الأبيات الواقعة في ختام النص تمثل منعطفاً في موقف بشر النفسي، لقد ألقى عن ظهره رداء الضعف والانكسار وشمر عن ساعديه فانطلق يخوض غمرات الموت الذي سيطر عليه منذ مطلع النص، ذلك الموت الذي أقلقه وأفزعه ها هو يلقي بنفسه في حمأته عبر شخصية الثور الذي يجسد رؤى بشر وقناعاته، لقد أدرك بشر أن التقهقر والاستسلام موقف سلبي يميت الإنسان قبل موته ويوقف عطاءاته وإمكاناته، فلا بد من الثبات والصلابة وتقبل الحياة كما هي . لقد فر هذا الثور بداية ثم ثاب إليه رشده فارتد ارتداداً مفاجئاً يدافع عن بقائه، فإذا بالكلاب/جنود الموت، التي كانت في بداية هجومها حريصة نهمة، تقف أمامه عاجزة لا تستطيع حراكاً، لقد كانت مشغولة بالقضاء على وجود الثور وهي الآن مشغولة بوجودها هي تسعى لصيانته، لكن الثور لا يفسح لها مجالاً للهرب

---

(١) بنافذة : بطعنه نافذة . تفيت : تميت . يخش : يطعن . المدرى : القرن . ينقع : يروى . الأسحم : الأسود . اللأم : الشديد . الهندية : السيوف المنسوبة إلى الهند . لا تصدع : لا تتصدع أي لا تنكسر .

فيشرع في طعنها طعناً يكشف عن مدى غيظ الثور / بشر وحنقه على من يعتدون على بقاء الآخرين . وحين تتأمل الألفاظ والصور المعبرة عن لحظات الطعن تدرك مبلغ الغضب ورغبة التشفي لدى الثور الشاف عن نفسية بشر، لقد أغمد الثور قرنه في (قلوب) الكلاب، ولا يخفى ما في استقصاد هذا الموضع بالذات من الغيظ وشهوة الانتقام، وأكد بشر هذا بأن جعل ممارسة الثور الطعن نابعة من (ظمأ من داخل الجوف ينقع)، فهو بقتله الكلاب إنما يروي عطشه بخضب روقه من دمائها ورؤيتها صرعى ممزقة الأجساد .

وفي ختام النص ينعت بشر قرن الثور بأنه زينة تحلي رأسه (بأسحم لأم زانه فوق رأسه)، لقد انتصب (جثمان البلية) فوق سنام الناقة فأرعبه وأفزعه، وانتصب الروق فوق رأس الثور فسره وأ جه، وهذا التحول على الصعيد النفسي ينبئ عن انتقال بشر من الخوف والقلق إلى الحكمة والاتزان ومعرفة الطريق الأمثل في التعاطي مع أزمة الدهر، فالانسحاب والنوح لا ينتج حلاً لهذه الأزمة، بل لا بد من المواجهة وخوض الصراع . لقد اتخذ بشر في بداية النص موقفاً سلبياً من الدهر اكتفى فيه بالشكوى والأنين، ثم تنبه إلى عدم جدوى هذا الموقف فاندفع يحقق وجوده بالخمر والميسر والنساء . وكذلك الثور ركب طريقاً خاطئاً حين فاجأته الكلاب فهرب، ثم أدرك عدم نفع هذا المسلك وأيقن أن الصراع ضرورة للخلاص من الأزمات فنحا إلى تلك الكلاب يطعنها بشجاعة واستبسال.

إن بشراً ـ عبر هذا النص ـ يؤسس فينا أهمية تحقيق الوجود والحذر من الانهزام أمام لسعات الدهر ونكبات الأيام، فلا بد من التقدم نحو الحياة بشجاعة وتطهير النفس من اليأس والاستسلام العاجز .

*   *   *

(٣)

بشر بن أبي خازم :

أليلى على شحطِ المزار تذكّر ومن دون ليلى ذو بحارٍ ومنور [١]

جاء في خبر القصيدة أن ضباء بن الحارث - أو ابن ضباء كما يسميه بشر - كان جاراً لعتبة بن مالك بن جعفر، فقُتل في جواره، فلم يتحرك المجير ولا قومه للثأر له، ولم يؤدوا ديته إلى أهله، فقال بشر هذه القصيدة يرثى فيها المقتول وهو رجل من رهط بشر في بني أسد، كما عرض بعتبة بن مالك وهجاه، إلا أن صوت الرثاء فيها يعلو على صوت الهجاء .

يفتتح بشر قصيدته بأبيات يوحي ظاهرها أنها غزل بليلى، لكن استبطانها يبدي خلاف ذلك، حيث تسمع فيها نبرة رثائية خفية تفيض منها مرارة الفقد :

أليلى على شحطِ المزار تذكّر ومن دون ليلى ذو بحارٍ ومنور
وصعب يزل الغفْر عن قُذُفاتِهِ بحافاتِهِ بانٌ طوالٌ وعرعر

---

[١] ديوانه، ص ١١٥ .

هي العيش لو أن النوى أسعفت ا ولكن كـرّاً في ركوبة أعصر [(١)]

هذه الحواجز المنيعة بينه وبين ليلى تجعل التقاءه ا خارج دائرة الممكن، فأنى له أن يـصل إليها وقد انتصب بينه وبينها (ذو بحار ومنور، وصعب يزل الغفر عـن قذفاتـه) ثم زاد استحالة الوصول إلى ليلى، رغم أنه عند هذا الحد مستحيلاً، بأن سـيج تلـك الجبـال بأشجار البان والعرعر . فكأن بشراً يعتقد اعتقاداً لا امتراء فيه أن صاحبته، وإن شـئت الدقة فقل صاحبه ضباء، قد ولت، أو ولى إلى غير رجعة، فهذا المطلع أدخل في موضـوع العزاء منه في موضوع الغزل، ينفس بشر به عن نفسه ما تجد من آلام الفقد عبر إقناعهـا بأن من فرق الدهر بينه وبينه فلن يعود لجمعهما ثانية، خاصة وقد أقام تلك السدود المنيعة بينهما . وما يؤكد أن (ليلى) في هذا المطلع رمز لـ (ضباء) أنك لا تستنشي في هذه الأبيات رائحة المحبين، ولا تسمع فيها أنين الوجد أو حنين الشوق، ما يعني أن الـشاعر مهموم بأمر آخر بعيد عن ليلى والتواجد عليها . وعد إلى الأبيات السابقة وقـف عنـد آخرها تجد أن قوله : (هي العيش لو أن النوى أسعفت ا) واقع بتركيبه ولفظه وجـوه الداخلي في حقل الرثاء وعزاء الذات، لما فيه من السكينة والهدوء، ولما يوحي به من جلال الحدث وعظيم الخطب، ولما فيه كذلك من الإيمان والتسليم بما وقع، وما كذلك يكـون المحبون المغرمون، حيث يظلون متعلقين لا يسليهم العزاء . وقد ترك بشر ما هو فيه مـن مزاعم الغزل تركاً كاد أن يجهر معه بحقيقة ما يخفي من التعلق بضباء لا بليلى :

---

(١) شحط المزار : بعده . ذو بحار ومنور : جبلان . صعب : جبل صعب . الغفر : ولد الأروى . قذفات الجبال : ما أشرف من رؤوسها . البان والعرعر : ضربان من الشجر . الكر : الرجوع . ركوبة : عقبة شاقة شديدة المرتقى يضرب ا المثل في شدة العسر . أعصر : أي أعسر وأمنع، من العصر وهو المنع .

فدع عنك ليلى إن ليلى وشأ َا   وإن وعــدتك الوعــد لا يتيسر

أوهكذا ينفض المتيمون أيديهم من محبوبا م ذا الاسترخاص والتبرم ؟ لقد رفع بشر الحجاب عن حقيقة مطلعه الغزلي الذي تبين أنه خطه في محراب الموت ووشاه بألوان الفقد والعزاء .

ويحاول بشر بعد ذلك التخفف من همومه عبر ارتحال ناقة شبهها بالثور، وهــذه الشريحة من النص هي عين القصيدة وجوهر ا اللامعة، حيث بدت من خلالها براعة بشر في الوحي والإيماء، وقدرته الفائقة على تطويع شخصية الثور وسلوكياته بما ينسجم مــع هواجسه وموضوعه الرئيس، فكانت هذه الشريحة بؤرة تكثفٍ دلالي ورمزي صور بــشر من خلالها حال ابن رهطه ضباء عند مجيريه، وما لقيه عندهم من الضيق والإهمال الــذي أفسح ا ال للاعتداء عليه وقتله :

وقد أتناسى الهم عند احتضارِهِ   إذا لم يكن فيهِ لذي اللب معبر
بأدماءَ من سر المهــارى كأ ا   بحربةَ موشــي القوائــم مقْفِر [١]

لقد وصف بشر الثور في النص السابق بأنه (فريد) وهو وصف ينسجم مــع التجربــة والموقف، وهنا يختار له وصفاً آخر يتسق مع التجربة الجديدة وهو (مقفر) الدال علــى البعد في القفر، وبشر إنما يرمز ذا النعت إلى بعد صاحبه ضباء عن ديار قومه ودخوله في جيرة قوم آخرين، ثم ينتقل إلى وصف حال الثور/ضباء في موقعه القصي ذاك وما يجد فيه من الضيق والكدر والمعاناة :

---

(١) المعبر : الطريق المهيأ للعبور . الأدماء : الناقة البيضاء . سر المهارى : خيارها، والمهارى إبل كريمة منسوبة إلى مهرة بن حيدان . حربة : موضع . موشي القوائم : أي فيها بياض .

فباتت عليـهِ ليلـةٌ رجبيـةٌ   تكفّئُه ريـح خريـق وتمطر
وبات مكبّـاً يتقيهـا بروقِهِ   وأرطاةِ حِقْفٍ خا ا النبت يحفر
يثير ويبـدي عن عروقٍ كأ ا   أعِنـةُ خـرازٍ تحـط وتبشر [١]

لقد وظف بشر قيم ا تمع ومواضعاته لتعميق أزمة صاحبه ضباء من خلال هذا الثـور، فأول ما نلحظ أن حرب الطبيعة على الثور كانت في شهر رجب، وهو من الأشهر الحرم التي يحظر فيها القتال، ومن خرق هذا العرف الاجتماعي عد مذنباً يستحق العقوبة . وهذا الثور يتعرض للعدوان في شهر محرم، وبشر إنما نص على هذا الشهر ليرمز إلى أن ضـباء تعرض للعدوان وهو داخل في حصن اجتماعي يحرم الاعتداء عليه فيه، وهو الجوار الذي هو عقد اجتماعي يمنح الداخل فيه حق الحماية ورد الأذى . وهذا يعـني أن (الجـوار) يؤدي وظيفة (رجب) في توفير الأمن والسلامة وتحريم الاعتداء حتى انقضاء هذا العقـد العرفي، ولكن هذا لم يكن، فقد صب الأذى على الثور وطال الأذى ضباء وهمـا تحـت الحماية العرفية، فالثور (تكفئه ريح خريق وتمطر) وهذا مطابق لما حصل لضباء، أوقل إن الشاعر يعني به ضباء الذي كفأته ريح العدوان ولعبت به، ولم يحل حصن الجوار الـذي احتمى فيه من إمطاره بسهام الإيذاء .

وماذا صنع الثور مع هذه الريح ؟ لقد (بات مكباً يتقيها بروقه)، أي أنه صمد لما يلقاه فلم يدبر عنه، وبشر إنما يطري بلغة إشارية موقف ضباء من أعدائه حيـث صـمد أمامهم ولم يفر رغم كونه وحيداً ـ كهذا الثور ـ بعيداً عن قومه، كما يعـرض ـذا

---

[١] تكفئه : تضربه فتميله . الخريق : الريح الباردة الشديدة الهبوب . الحقف : ما اعوج من الرمل واستطال . أعنة الخراز : سيور الجلد التي يعدها الخراز لعمله . تبشر : تقشر .

الوصف إلى مبلغ العجز والإهمال لدى مجيريه الذين تركوه يعاني المحنة بمفـرده ولم يهبـوا لنصرته رغم وجوب ذلك عليهم، فهو يصفهم بلغة بالغة الخفاء بالمهانة وانعدام المـروءة حيث لم يلتزموا بما تفرضه عليهم أعراف المجتمع وقيم الرجولة الحقة .

إن الأرطاة وعتبة بن مالك موئلان تطلب فيهما الحماية لكنهما يعجـزان عـن توفيرها، فقد تعلق الثور بالأرطاة وأخذ يحفر في أصلها كناساً يحميه من البرد والمطر، وبالغ في حفره حتى بلغ العروق فأثارها لكنه لم يجد ما يرجو، وبشر يرمز بسلوك الثور هذا إلى التجاء ضباء بعتبة، رمز الأرطاة، ومبالغته في طلب الحماية لدى بني جعفر حتى وصل إلى كبيرهم أو أحد سادتهم، كما وصل الثور إلى عروق الأرطاة، ورغم هذا الجهد والمبالغة في طلب الأمن لم يسلم كل من ضباء والثور مما يتعقبه ويؤذيه، فقد أرهق الريح والمطر جسد الثور وهو ملتصق بالأرطاة، وتسلل العدوان إلى ضباء وهو ملتحم بمجيريه .

ويلفت نظر القارئ تشبيه بشر آثار العذاب وبقايا المعاناة على جسد الثور بصورة جمالية لا تتسق مع حال الثور، حيث شبه الصقيع المتساقط على جسد الثور بجمان يتحدر :

فأضحى وصِئْبانُ الصقيعِ كأنّهُ جمـانٌ بضاحـي متنِهِ يتحدر (١)

إن هذه الصورة المقحمة في غير سياقها تنبه المتلقي إلى أن بشراً كان يرى في موقف الثور المنهزم في الظاهر جانباً يستحق الإطراء، ولذا أسبغ على جسده هذه الجواهر المتلألئـة . فقد أُعجب بشر بالموقف الإيجابي للثور حين واجه أزمته بصلابة وتصدى للأذى بوجهـه

---

(١) صئبان الصقيع : صغار الجليد .

ـ (وبات مكباً يتقيها بروقه) ـ واجتهد في حفر الكناس حتى أبدى عروق الأرطاة . لقد تعامل مع كربه تعاملاً فاعلاً واجتهد في التفتيش عن الحلول، فكان سلوكه هذا منبع إعجاب دعا إلى إلباسه الحلل . وبشر إنما يصرف هذا الإعجاب ويضفي تلك الحلي على ضباء المنهزم في الظاهر ـ كهذا الثور ـ إلا أنه بذل ما بذل الثور من الثبات والمقاومـة لكن ذلك لم يجد في دفع الأذى عنه فقُتل، ولم يكن قتله سبة عليه ولا عاراً، لأنـه قُتـل وحيداً في دار غربة إثر تخلي ا يرين عنه، فكان صموده بينهم لأعدائه مستحقاً للثناء .

ويحرف بشر قصة الثور عن مسارها المطرد بين الشعراء دون أن يجاوز الحقيقة أو يحمل القصة ما لا تحتمل، فقد وسع في أحداث اللوحة قليلاً ومد بين طرفيها لتتفق مـع غرضه وتعبر بدقة عما في نفسه، وتعري موقف الدناءة والخذلان لدى عتبة بـن مالـك وقومه من جارهم ضباء . إن الشعراء جميعاً ينهون قصة الثور عند الإشراق بمداهمة القانص الثور وإشلاء كلابه عليه، فاللوحة تبدأ ليلاً وتنتهي عند بدايات الصباح، ولكن بشراً نفخ في روح القصة فاستطالت متجاوزة هذا الزمن القصير، فوهب لوحته عمراً مضاعفاً أبقاها حية حتى أشرقت عليها الشمس ثلاث مرات لا مرة واحدة كما هي عند كافة الشعراء . فبشر يصور ثوره أولاً ليلاً (فباتت عليه ليلة رجبية) ثم يـصوره في وقـت الـضحى (فأضحى وصئبان الصقيع كأنا ...) ويجب التنبه إلى أن النص على وقت (الضحى) في لوحة الثور شيء فريد في مدونة الشعر الجاهلي، فلا بد أن يكون له في هذا الموضع سر !

وبعد هذا يعود بشر بالزمن إلى الوراء فيذكر توجس الثور خوفاً عند مطلع الشمس وهو وقت سابق على الضحى كما هو معلوم :

فأدى إليهِ مطْلِع الشمسِ نبأةً   وقد جعلت عنه الضبابةُ تحسر (١)

وهذا الارتداد إلى وقت مطلع الشمس يعني أنه يتحدث عن يوم جديد تالٍ لليوم السابق الذي ذكر فيه وقت (الضحى). وما يؤكد ذلك أنه سار بالزمن سيراً تتابعياً فذكر (الضحى) مرة أخرى وهو ضحى اليوم الجديد،ولا بد من التنبه لتكرار ذكر (الضحى) :

تمارى بها رأد الضحى ثم ردها   إلى حرتيهِ حافظُ السمعِ مبصر (٢)

ويعاود بشر الارتداد مرة أخرى إلى ما قبل الضحى، وهو في حقيقته – كما بينا – ليس ارتداداً بل امتداداً زمنياً طبيعياً يتخطى به هذا اليوم إلى وقت (الشروق) في اليوم التالي :

وباكَره عند الشروقِ مكلب   أزل كسِرحان القصيمةِ أغبر (٣)

إن رحابة لوحة بشر وتوالي الأيام على ثوره يعني استمرار معاناة الثور هذا الزمن كله، فبشر يرمي إلى إظهار حياة الثور ضنكة كدرة لا راحة فيها ولا سكينة، وهو يومئ من وراء هذا الامتداد إلى تصوير طول معاناة صاحبه ضباء عند مجيريه، والإشارة إلى أن قتله لم يقع في غفلة من مجيره عتبة وقومه بني جعفر، بل وقع على مرأى منهم ومسمع، فقد كان خصومه يكيدون له ويناوشونه العداء أياماً متتابعة، ما يعني أن مجيريه علموا بذلك ولا شك، ومع ذلك لم يصدوا عنه العدوان . ولو جعل بشر مهاجمة الكلاب الثور عند أول

---

(١) النبأة : الصوت الخفي . تحسر : تنحسر وتنجلي .

(٢) تمارى : شك . رأد الضحى : ارتفاعه . حرتاه : أذناه . حافظ السمع مبصر : أي لا يخطئ في سمعه وبصره .

(٣) المكلب : الصياد صاحب الكلاب . الأزل : السريع الخفيف . السرحان : الذئب . القصيمة : ما سهل من الأرض وكثرة شجره . أغبر : أي في لونه كلون الغبار .

صباح لربما فُهم من ذلك أن قتل ضباء وقع فجأة من غير علم عتبة، ولكن بشراً يريد أن يدفع هذا الوهم عبر الترميز الفني بمد طرفي اللوحة ليفضح عجز عتبة وقومه ويجردهم من كل عذر . ويذهب بشر إلى تعميق ضعف مجيري ضباء والتأكيد على عدم أهليتهم لعقد الجوار عبر تكرار لفظ (الضحى) الذي لا يرد عادة بين الشعراء، وهو وقت تتضح فيـه المعالم وتتبين الأشياء، وكان الثور خلاله يقاسي الألم والخوف، أي أنه كان يعيش الأزمة في وضح النهار، ومن هنا يكون هذا اللفظ محملاً بطاقة رمزية كثيفة تعمق دلالة ما سبق حول تراخي مجيري ضباء الذين كانوا على علم بما يتعرض له من الأذى حيث لم تكـن حبال الشر تلسعه تحت جنح الظلام بل كانت تجاهره بالاعتداء نهاراً .

ويقف بشر بقصة الثور عند هذا الحد مسقطاً مشهد الصراع منها، فـلا يـدع الكلاب تلحق بالثور فينشب الصدام بينهما، ومرد هذا الانسحاب في لحظات التوتر يعود إلى حيرة بشر في أمر هذا الصدام ونتيجته، فهو لوعيه الشعري وبراعتـه الفنيـة يـدرك ضرورة الانسجام بين الرمز والتأويل، وإذا كان الثور رمزاً لضباء بن الحارث فكيف يجوز أن يجعله يواجه الكلاب وينتصر عليها وضباء مقتول في الواقع ؟ إذن لم يبق لمراعاة الحقيقة إلا أن تفتك الكلاب بالثور، ولكن بشراً نفر عن هذه النهاية التي أدماه منظرها في الواقع ففضل إهمال ذكرها، أي أنه انسحب من أرضية اللوحة حين وصل إلى نقطـة الـدماء والقتل حيث لم تطق نفسه تصوير ضباء وهو يعتدى عليه ويراق دمه .

وبعد انتهاء قصة الثور المشحونة بالرمز يأخذ بشر في هجاء عتبة بن مالك ورثـاء ضباء بن الحارث الضائع في جوار هزيل هش، لكن نبرة الحزن كانت أبين من نبرة الهجاء، وقد رأينا هذا جلياً في مقطعي الغزل والثور اللذين كانت تستمد ألفاظهما وصورهما من نفس يخنقها الهم من فقد ضباء وهو مستظل بجناح اجتماعي يفترض أن يبقى تحته آمنـاً مطمئناً لو كان أصحاب ذلك الجناح يقدرون تبعات الجوار والتزاماته .

*   *   *

(٤)

الأعشى :

ألـم خيـالٌ من قُتيلـةَ بعدما   وهى حبلُهـا من حبلِنا فتصرما (١)

قليلة – أو قليلة جداً – تلك القصائد التي لا تسمع فيها نـبرة الـشكوى وألم الحرمان، أو تفتقد فيها صوت النـزاعات والمناحرات، وكأنه قد كُتب على عامة شعراء الجاهلية أن يعيشوا الهموم وألوان الصراعات النفسية والقبلية والوجودية . قلب دواويـن الشعراء واستعرض نفسيا م عبر أشعارهم فإنك لن تجد في عقد قصائد الشاعر الواحـد – إن وجدت – سوى لآلئ صغيرة تومض بمشقة وسط ظلام كثيف من المعاناة والضيق والشحناء . ولا ندري أكان الشعر لا يواتيهم إلا في لحظات الكرب والكـدر، أم أنـم ضنوا علينا مشاركتهم في ساعات السعادة والنشوة والطرب وكأنا مغنم نفيس يقـصر الشاعر التمتع به على نفسه لندرة ما يمر به من تلك الساعات .

(١) ديوانه، ص ٣٢٩ .

وبين أيدينا قصيدة للأعشى أنشدها بنفس مفعمة بالسكينة والرضى، مـدح ـا إياس بن قبيصة ـ وقيل قيس بن معد يكرب ـ . وما يميز هذا الـنص أن الأعـشى لا يشكو فيه غماً ولا وجعاً، يحدوه أمل كبير في ممدوحه إياس، تضاعف في نفسه حتى أغرقه في النعيم قبل أن يتحقق، وما ذاك إلا لثقته في ممدوحه الذي أنشد فيه قصائد كثيرة فعلـم منه يقيناً وفرة العطاء وكثرة البذل . فهو حين أزمع قصده غابت من نفسه غصص الهـم فبات لا يرى أمام عينيه سوى النعيم، الأمر الذي انعكس على جو القـصيدة الـداخلي فجاءت في عمومها بريئة من الضيق والكدر، تتحقق لذوا ا المتصلة بالأعـشى رغبا ـا وآمالها على أكمل وجه . ولم يقف أمر هذه النفس الراضية الحالمة على هذا الحـد، بـل تخطى ذلك إلى رؤية الحياة والجمال في المشاهد البعيدة عن هذا كل البعد،وما ذاك إلا لأن الأعشى يلون صوره بمداد عطاء إياس المنتظر، ما جعل مناظر الكون أمامه زاهية مشرقة .

والنص مكون من ثلاث خلاياً : الخمرة ومجلسها، والثور الوحشي، ومديح إياس بن قبيصة، وقد سبق الخلية الأولى بيت واحد يقال إنه في الغزل، كما سبقت الخلية الثانية ثلاثة أبيات في وصف الناقة . ولم نعد هذه السوابق في التشكيل الرئيس للنص لأنا كانت بمثابة الأدوات أو الجسور المؤدية لما بعدها . يفتتح الأعشى قصيدته ببيت مفرد يتـيم في صاحبته (قتيلة) لا يبدي فيه وجداً ولا غراماً :

ألم خيـالٌ من قُتيلـةَ بعدما وهى حبلُها من حبلِنا فتصرما

فأنت تراه يخبرنا إخباراً مجرداً بموقف عارض ألم به، ولو كان أنشد هذا البيـت لأجـل التغزل لا ستطرد في التغني بقتيلة، فنعت جسدها ودلها وأيامه معها، لكنه اكتفـى ـذا البيت لأنه مشغول بشيء وهو ممدوحه إياس الذي يحدوه إليه أمل كبير . وربمـا كانـت مطاوعة النفس في قتيلة عائقاً في طريق تحقيق هذا الأمل لكونها ستشده إلى الوراء فتحول بينه وبين الرحيل، لذا سارع إلى تحرير عاطفته من هذا الخيال قبل أن يتمكن منه فيحبسه فانتقل مباشرة إلى وصف الخمرة ومجلسها وصفاً واسعاً مفصلاً حتى بات من العسير تصور ذلك المشهد قائماً في غير قصور الملوك والسادة العظام، ما يشي بأن مجلس الشراب هـذا أحد مجالس الخمرة عند إياس، بدليل أن الأعشى ضمنه حزمة مـن الألفـاظ الفارسـية المنسجمة مع محيط ممدوحه الذي كان والياً للفرس على العراق :

لنا جلسـانٌ عندها وبنفْسج ... وسِيسِنبر والمرزجوش منمنما
وآس وخِيري ومرو وسوسن ... إذا كان هِنزمن ورحت مخشما
وشاهسفَرم والياسمين ونرجس ... يصبحنا في كل دجـنٍ تغيما [(١)]

ويخرج من ذلك إلى وصف آلات الغناء والطرب مواصلاً توظيف ألفاظ المعجم الفارسي :

ومستـق سِينينٍ وون وبربطٌ ... يجاوبه صنـج إذا ما ترنمـا [(٢)]

إن نفس الأعشى الصافية الهانئة تبدو جلية في المقطع الخمري، فاسـتطراده في الوصـف وإحاطته بكل جوانب الموصوف وتغلغله إلى دقائق المشهد يدل على شخصية هادئـة لا

---

(١) كل ما ذكرها أسماء فارسية لبعض أنواع الورود والرياحين . أما الهنـزمن فهو عيد مـن أعيـاد النـصارى . النمنمة: الزخرفة والنقش والتزيين . مخشم : سكران شديد السكر . يوم داجن : غائم كثير المطر .

(٢) كلها آلات غناء وطرب باللغة الفارسية .

يعكرها هم ولا كدر، لأن انغلاق النفس أو ألمها لا يتيح لها هذا التحليق الرائع في عـالم الخمرة الذي لا يصدر إلا من نفس تعيش معالم الصورة، أو تمني نفسها ا بأمل وشـوق كبيرين . وتتضمن هذه الخلية من النص ملامح تثبت انغماس الأعشى في بحر من السعادة والتفاؤل بأيام ناعمة خصيبة، وذلك أنه لم يقصر لذة الشراب على انتشاء النفس فحسب، بل جعل معظم حواسه تشاركه اللذة، فالعين ملتذة بمرأى أصناف الـورود والريـاحين المذكورة أعلاه، إضافة إلى ململها بلون الحُمرة الغالب على الخمرة :

فبت كأني شارب بعد هجعةٍ سخاميةً حمراءَ تحسب عندما [١]

والأذن كذلك نالت نصيبها من لذة مجلس الشراب بما فيه مـن آلات الغنـاء والطـرب السابق ذكرها، وشاركت حاسة الشم الحواس الأخرى في الالتذاذ بالخمرة عبر مداعبـة رائحتها الفواحة لأنف الأعشى :

إذا بـزلت من دنهـا فاح ريحهـا وقد أخرجت من أسودِ الجوفِ أدهما [٢]

أما حاسة الذوق فإننا نجد لهذه الخمرة طعماً مميزاً حتى تخالها قد مزجت لحلاو ا بعـسل قصب السكر :

ببابـلَ لم تعصر فجاءت سلافـةً تخالـطُ قنديداً ومسكـاً مختمـا [٣]

---

(١) السخامية : الخمرة اللينة في الحلق . العندم : شجر أحمر .

(٢) بزلت : ثقب إناؤها بالمبزل . أسود الجوف : هو الدن لأنه مطلي بالقار . أدهم : أسود .

(٣) بابل : مدينة بالعراق . السلافة : ما تحلب وسال قبل العصر وهو أجود الخمر . القنديد : عسل قصب السكر .

ويختتم الأعشى مقطع الخمرة بما يؤكد صفاء نفسه وبراء ا من الكدر حيث ينص على أن ندماء الشراب (لا ضغائن بينهم) ولا ينعتهم بغير هذا، ما يدل على أن هذه الصفة وحدها تغني عن كل الصفات حين تقوم بين الجلساء،و ا وحدها يتجسد جمال النفوس وروعتها:

وفتيـان صدقٍ لا ضغائن بينهم وقد جعلـوني فَيسحاهاً مكـرما [(١)]

ولا يفوتك إحساس الأعشى بالرضى الآتي من إجلال هؤلاء الفتيان إياه بتقديمه وإكرامه .

ويتحول الأعشى بعد ذلك إلى خلية الثور الوحشي التي نفذ إليها عبر ثلاثة أبيات في نعت راحلته تعضد ما سبق حول راحة نفسه وتفاؤلها وانطلاقها، حيث وصـفها بمـا يطابق موقفه وأحاسيسه عبر الإشارة إلى سرعتها: (ناجية)، وقو ـا: (كالفحـل)، وإقدامها واندفاعها: (فيها تجاسر) . وهذه الصفات تتفق مع نفسية الأعشى الطاهرة من شوائب الغم، وتتسق من زاوية أخرى مع حاله المشتاقة إلى ما عند ممدوحه من الفـضل والخير، فكانت سرعة الراحلة رمزاً إلى سرعته في قصده، وقو ا رمز إلى ما منحه الشوق لإياس من صلابة تخطت به المعوقات التي سترد لها إشارات خفية في خلية الثـور، أمـا جسارة الراحلة فتعمق صفة القوة من جهة، وتوحي من جهة أخرى بجـرأة الأعـشى في اقتحام مهالك الصحراء واعتساف ليلها المخيف . واللافت أن الأعشى لم ينعت راحلتـه ولو بوصف واحد من أوصاف الضعف أو الهزال، كما لم يذكر إعياءها من مشقة الرحلة أو سأمها من طول الرحيل، وهذه المعاني ترد غالباً بين الشعراء في سياق المديح لترق نفس

---

(١) فيسحاهاً : قال المحقق : لم أعثر لها على أصل، وفي المعاجم : هو يمشي الفسيحى، أي يباعد في خطوه .

المانح ويضاعف للمادح العطاء، أما الأعشى فلم يشر إليها مطلقاً فظلت ناقته سريعة قوية جسورة لم يفن سنامها ولم تشحب صور ا، وهذا الإبقاء على منظرها يتطابق مع نفسية الأعشى المفعمة بالأمل والحبور، وعينه التي لا تبصر إلا مناظر الحسن والجمال، كما رأينا هذا واضحاً في المقطع الخمري .

وتواصل نفسية الأعشى بملامحها تلك تدفقها في خلية الثور فتكشف العناية بمواطن الجمال في هذه الشخصية التي لا تظهر غالباً في نصوص الشعراء إلا في أتعس نفسية وأسوء حال :

كأني ورحلي والفِتانَ ونمرقي　　على ظهر طاوٍ أسفع الخد أخثَما

عليهِ ديابوذٌ تسربلَ تحته　　أرندج إسكافٍ يخالطُ عِظْلِما (١)

أول ما نلحظه هنا اختفاء الظلمة التي يضع الشعراء الثور فيها دائماً، ومع أن هذا الوقت مفهوم من السياق اللاحق لهذين البيتين إلا أن لإسقاطه دلالة تكشف عن نفس تعيش حالة من الإشراق، وعين لا ترى إلا النور والبياض . ثم يلتفت الأعشى إلى إبراز عنصر اللون في ثوره فيصفه بأنه (أسفع الخد) والسفعة سواد يضرب إلى الحمرة، وفي انصراف النفس إلى تأمل الألوان دليل صفائها وراحتها . ولا ننس أن الإشارات اللونية كانت ظاهرة في خلية الخمر، وخاصة اللون الأحمر الظاهر هنا، فالخمرة (سخامية حمراء) كأنا

---

(١) الرحل : الخشب الذي يركب فوقه . الفتان : غشاء الرحل من جلد . النمرق : وسادة صغيرة يتكأ عليها . طاو: جائع، أو يطوي الأرض لنشاطه . الخثم : عرض الأنف وغلظه . الديابوذ : ضرب من الثياب . تسربل : لبس. الأرندج : جلد أسود . الإسكاف : الصانع الحاذق . العظلم : نوع من الشجر يستخرج منه صبغ أسود يخضب به الشعر .

مصبوغة بـ (العندم) أو(البقم) وهما ضربان من الشجر أحمران يصبغ بهما . وانتقـل إلى البيت الثاني لترى هذه الصورة الجمالية الرفيعة التي يعز نظيرها في الشعر الجاهلي، ليس لماهيتها فحسب، بل لهذه النفسية التي تهمش الإشارة إلى جوانب الضيق والكرب وتركز على مواطن الحسن والجمال، فالأعشى يجعل الثور بظهره الأبيض وجسمه الأسود كمـن لبس ثوباً أبيض ناصعاً من تحته جلد أسود قاتم صبغه رجل حاذق متقن بصبغ (العظلم) الأسود . أرأيت هذه النفس الصافية التي تسبغ الحسن والجمال على المرئيات فيبدو الكون في عينها رائقاً أنيقاً لا عيب فيه ولا تشويه ؟ إنها نفس الأعشى التي صفت لهـا الحيـاة فرفرف بها الأمل في سماء الحلم .

وبعد ذلك التأمل اللوني الذي صوره الأعشى من بعيد، يقترب من الثـور قلـيلاً لتتضح في عدسته حركته وسلوكياته فيلتقط له مشاهد داخلية تصور حاله تصويراً انسابت في تجاويفه وعروقه نفسية الأعشى :

فبات عـذُوباً للسمـاءِ كأنما ... يوائـم رهطاً للعـذوبة صيما

يلـوذُ إلى أرطاةِ حِقْـفٍ تلفه ... خريق شمالٍ تترك الوجه أقْتما

مكِّباً على روقَيهِ يحفر عِرقَهـا ... على ظهر عريان الطريقةِ أهيما (١)

بداية من هذا المقطع تأخذ شخصية الأعشى في التشكل بصورة أبرز حتى كأنه يصف بهذه الأبيات وما يليها ذاته أكثر مما يصف ثوره، أو قل إنه نحت للثور تمثـالاً ينـسجم مـع

(١) العذوب : تارك الأكل لشدة العطش . واءمه : وافقه وصنع مثل صنيعه . العذوبة : الأرض البعيدة المطلب إلى الكلأ . الحقف من الرمل : ما اعوج وانعطف . الخريق : الرياح الشديدة الهبوب . الشمال : الريح الباردة . أقتم : أغبر . على ظهر عريان الطريقة : أي على ظاهر الطريق . أهيم : منهار لا يتماسك .

مشاعره وأحاسيسه، ومع الرسوم الواجب التزامها في سياقات المـديح . وأول إشـكال نصادفه في هذه الأبيات أن هذا الثور (عذوب) أي صاد شديد العطش، رغـم أنـه في موسم خصب ومطر بدليل التجائه إلى أرطاة تقيه الريح والبرد، وعادة لا يشتد العطـش بالحي في زمن البرودة . وهذا التنافر بين مؤدى النعت والحال المحيطة بالمنعوت مؤشر على أن نفس الأعشى تدخلت كثيراً في انتقاء الأوصاف حتى طغت حال الشاعر على حـال الثور فوصفت الثور بما لا ينسجم مع ظرفه في حين يطابق تماماً ما جس به نفس الأعشى ويتسق مع غرض المديح، وذلك أن صفة (العذوب) إنما هي وصف للأعشى الظامئ إلى عطاء إياس . ثم يجعل الأعشى عطش الثور منصرفاً إلى السماء بقوله: (فبـات عـذوباً للسماء) وما هذه السماء في الواقع سوى رمز لإياس الذي يهب الحيـاة كمـا بـها السماء، وبالوفرة والغزارة نفسها من غير حساب أو من . وتابع بقية سـلوكيات الثـور فستراها مطابقة لحال الأعشى، فحين يصف الشاعر الثور بأنه (يلوذ إلى أرطاة حقـف) ويحفر في أصلها (مكباً على روقيه) بحثاً عن الراحة والدفء من (خريق شمـال تتـرك الوجه أقتما) فهو إنما يوحي إلى واقعه المادي المفتقر إلى كـرم الممـدوح . وإذا كـان (العِرق) هو مصدر تغذية الأرطاة ومدها بالماء فإن هذا الثور تعلق ذا المصدر فأخـذ (يحفر عرقها) ليوحي الأعشى رمزياً ذا السلوك إلى قصده منبع العطاء (إياس بن قبيصة) الموازي وظيفياً لهذا (العِرق) في المد بالحياة والمساعدة على الإيراق والنماء .

ولعل الأعشى كان بتلك الأبيات يقدم لنا مبررات الرحيل نحو إياس، وهاهو الآن ينطلق عبر ثوره الذي تقمص شخصيته ورسم له من السلوكيات ما ينسجم مع موقفه :

فلما أضـاءَ الصبـح قام مبـادراً وحانَ انطلاق الشاةِ من حيثُ خيما
فصبحـه عند الشـروق غُـديةً كلاب الفتى البكري عوفِ بن أرقما
فأطلـق عـن مجنو بـا فاتبعنـه كما هيـج السامي المُعسلُ خشرما (١)

إن مبادرة الثور في الانطلاق توازي مبادرة الأعشى في الرحيل نحو إياس، وهو يوحي بهذه السرعة والمبادة إلى شوقه لممدوحه . لكن هذه العجلة أُعيقت بما حبسها، والملاحـظ أن هذا العائق متزامن مع لحظة الانطلاق أو هو واقع بعيدها، وإن كانت الفاء في (فصبحه) دالة على المباشرة والتوافق الزمني . وإذا استغنينا عن دلالات الحروف إلى دلالات الألفاظ ألفينا أن معنى جملة (أضاء الصبح) التي تحدد وقت انطلاق الثور، مطابقة لمعـنى لفـظ (الشروق) الذي يحدد وقت مهاجمة الكلاب الثور . وحين نحول مسار الحركة في قراءة الأبيات من الأفقي إلى العمودي، نجد أن الأعشى ربما كان يرمـز بهـذه الكـلاب إلى محاولات بعض قومه أو أهله لصرفه عن هذه الرحلة المضنية التي سيترك فيها ديار بني بكر في قلب نجد متجهاً نحو إياس في أرض العراق، ولعل ما يؤكد أن هذه الصوارف كائنة في مضارب قومه نسبة القانص عوف بن أرقم إلى بني بكر ـ (كلاب الفتى البكري عوف بن أرقما) ـ فلفظ (البكري) يضفي على معوقات رحيل الأعشى هويـة تتـيح لنـا

---

(١) الشاة : أراد الثور . خيم : أقام . غدية : ما بين الفجر وطلوع الشمس وهي تصغير غدوة . مجنو با : أي أنه كان يقودها إلى جنبه . السامي : الذي يسمو في الجبل . المعسل : الذي يجمع العسل . الخشرم : جماعـة النحـل والزنابير .

استشفاف طبيعتها، فكما أن القانص لن يتجاوز في رحلة قنصه حدود قبيلته فإن تلـك المعوقات أيضاً لم تتجاوز حدود القبيلة، أي أنها كانت قبل الرحلة وليس أثناءهـا . وإذا كان الأعشى قد شهر بكثرة قصده الملوك في ديارهم القصية في الشام واليمن والعـراق، فربما جاز لنا توقع مواجهته محاولات لصده عن الرحيل، خاصة من أقاربه وأهله الـذين يخشون عليه الهلاك من بعد الرحلة . وقد شكا الأعشى في أكثر من قصيدة موقف ابنتـه التي تتعلق به محاولة إمساكه عن الرحيل [1]، ما يعني أنه يتعرض لمثل هذه المواقف التي رمز لها بالكلاب في قصة الثور، وألبسها هوية بكرية عبر صاحبها عوف بن أرقم .

ولكن ماذا كان موقف الثور من الكلاب، أو ماذا كان موقـف الأعـشى مـن الحواجز التي اعترضته محاولة صده ؟ لنقرأ هذه الأبيات حتى نعرف النتيجة التي صـورها الأعشى بأسلوب ينطوي على شيء زائد على معانيها الظاهرة المباشرة :

وأنحى على شؤمـى يديهِ فذادها　　　بأظمأمن فـرع الذؤابةِ أسحما
فشك لها صفحاتِها صـدر روقِهِ　　　كما شك ذو العودِ الجراد المنظما
وأدبر كالشعرى وضـوحاً ونقْبةً　　　يواعـن من حر الصريمةِ معظَما [2]

إن الثور/الأعشى لم يتغلب على الكلاب/المعوقات تغلباً مجرداً، بل سحقها سحقاً حتى لم يبق لها حياة بعده . والشاعر منذ البدء يركز على مبدأ القوة في قضاء رمزه الثـور علـى

---

(١) تنظر : ص ص ٧٧ و ٨٥ .
(٢) أنحى : اعتمد . أظمأ : أسمر ذابل . الفرع : الشعر . الذؤابة : شعر الناصية . أسحم : أسود . أدبر : أعـرض بعد أن قتلها . الشعرى : كوكب . النقبة : اللون، وهي كذلك الوجه . يواعن : يدخل في الوعان وهـي الأرض الصلبة أو البياض فيها الذي لا ينبت . الصريم : الأرض السوداء لا تنبت شيئاً . المعظمة : النازلة الشديدة .

الكلاب، رمز محاولات حبسه عن الرحيل، فالثور حين يأ لمواجهة الكـلاب وطعنـها (أنحى على شؤمي يديه) وهذا السلوك الجسدي يجعل طعنة الثور أكثر قوة ونفـاذاً في أجساد الكلاب، والأعشى ذا يرمز إلى قوته هو في تخطي المعوقات وعدم قدر ا علـى العدول بقراره، كما يومئ هذا إلى شدة شوقه إلى ممدوحه ومسارعته إلى القضاء على ما يعترض طريقة إليه . ثم تأمل في البيت الثاني كيف قتل الثور الكلاب، لقد خرق أجسادها بروقه حتى انتظمت فيه كما ينظم الصائد الجراد في عود استعداداً لأكله . ولا حـظ أن الكلاب لم تنل من الثور بل ولم تستطع جرحه، وهذا إيماء إلى عدم قدرة الصوارف الـتي اعترضت الشاعر أن تثني عزمه . وبعد ذلك أدبر الثور مبتهجاً بظفـره داخـلاً في أرض صلبة جرداء ذات حجارة سوداء، والأعشى يرمز ذه الأرض إلى الأرض التي يقطعها في طريقه إلى إياس، وأوصافها التي ذكر تطابق واقع الأعشى أكثر من واقع الثور، لأن الثور كما نص الأعشى، في قطعة رملية ذات شجر، وليست صخرية صلبة جرداء، ما يعني أن الأعشى إنما كان يصف رحلته بذلك البيت بدليل قوله بعده مباشرة :

فذلك بعد الجهدِ شبهت ناقتي إذا الشاةُ يوماً في الكِناس تجرثما
تـؤم إياساً إن ربـي أبى له يد الدهـر إلا عزةً وتكرما (١)

ويمضي الأعشى بعد ذلك في مديح إياس حتى ناية القصيدة، فيصفه بالطهـارة والنبـل والعزة والكرم والغوث . وليس في ذلك المديح ما يشعر بأن الأعشى يعاني هماً أو كربـاً، حتى إنه لما شبه كرم إياس بذات الصورة التي شبه ا النابغة كرم النعمان ـ وهي تـشبيه

(١) الشاة : أرد الثور . الكناس : بيته في أصول الأشجار . تجرثم : دخل فيه .

كرمه بالبحر المفعم ذي الموج المرتفع ـ لم يشر إلى (خوف الملاح) كما أشـار النابغـة سابقاً، أي أنه لا يقاسي أي شكل من الأزمات النفسية التي كان النابغة يعانيها :

فما نيلُ مصرٍ إذ تسامى عبابه ولا بحـر بانْقيا إذا راح مفْعما

بأجـود منه نائلاً إن بعضهم إذا سِئلَ المعروف صد وجمجما

وكذلك نلمس في مديح الأعشى ثقة بعطاء إياس أجزل الهبات، حيث إنه لا يقتصر على مدحه بسعة البذل، بل ينص على صفة ما يهب، وهي صفات تتجـه في مجموعهـا إلى الضخامة في الشيء الموهوب، فالإبل التي يهبها قيس كالشجر الضخم أو النخل المثقـل بالثمر، وكذلك يهب من الخيل أجودها، وهي الكمت الطويلة الظهر، وهذه من الصفات المستحسنة، وكذلك يهب من الجياد الوثابة المفتولة العضلات، والسريعة العتيقة القـصيرة الشعر، ويهب أيضاً النوق السريعة كأنها الفحل المكرم عند أهله، والجواري المترفات اللاتي يجررن أثوابهن الفاخرة حين يقصدن الحوانيت . أرأيت هذا التفصيل في ماهيـة العطـاء وحدوده ؟ ألا يوحي لك هذا بأنه يملي على ممدوحه رغباته ثقة منـه بتحققهـا ؟ ثم ألا يومئ لك هذا التفصيل بأن وشيجة صلته بإياس ذات متانة تخول له تحديد نوع الهبة الـتي يطلبها ؟ وإذا كانت صلته بممدوحه وثيقة إلى هذا الحد ألا يفسر لك ذلك سـر انتفـاء الهموم والأحزان عنه ما دام ينهل ويعوم في هذا البحر الغزير المعطاء ؟ لا شك أن صـلة الأعشى بإياس وتوثق علاقته به ستزيل عنه كثيراً من أعباء الحياة وأكدارها، وقد بـدت ملامح هذه النفسية البريئة من الأحزان في كافة خلايا النص حيث لم يـشك في مطلـع القصيدة وجداً ولا هياماً لتصرم حبل المودة بينه وبين قتيلة، ثم رحل بنا الأعشى في عـالم

الخمرة فلم يدع شيئاً إلا نعته، وكانت نعوته تلك تشي بنفس فارغة للهو والشراب والغناء . وهو حين رسم ثوره الوحشي برأه من القلق والمخاوف، فلم يذكر تبرم الثور من البرد أو الريح، ولا ننس أنه لم يشر إلى الليل وظلمته، كما لم يذكر توجسه من القانص أو خوفه من الكلاب، بل ركز على قوته وشدة طعنه ولحظات انتصاره . وكل هذا لا يكون إلا من نفس مفعمة بالسعادة والأمل والتفاؤل، لأن الشاعر وأحاسيسه وخواطره تنساب، من حيث يعلم أو لا يعلم، إلى كل ما يصف ويصور فتبدو جلية في ألفاظه وصوره وأساليب قوله .

وملحظ أخير يؤكد ملمح الصفاء والرضى في نفس الأعشى وهو إقحامه مشاهد الحياة في مشاهد الموت، ويبدو ذلك في موضعين : الأول تشبيهه الكلاب التي تعادي الحياة وتحاول القضاء عليها بالنحل، وهذا التشبيه ينطوي على تناقض بين طرفي التشبيه في دور كل منهما على أرض الواقع، فوظيفة كلاب القنص القضاء على الحياة وتدميرها، في حين أن وظيفة النحل هي صناعة الحياة وبناؤها عبر هبة العسل، وبين الدم الذي تنزفه الكلاب والعسل الذي ينتجه النحل فرق كبير جداً، وهذا التفاوت، بل التناقض بين الطرفين يدل على نفس مفتونة بالحياة تسعى إلى محو وجوه الموت عبر إلباسها أقنعة من الحياة.

أما الموضع الثاني فهو كذلك صورة تشبيهية ذهب فيها الأعشى إلى تشبيه صورة للموت بصورة من الحياة، حيث شبه قرن الثور وقد شك أجساد الكلاب بعود شك فيه صائد جراداً استعداداً لأكله!! إن البون شاسع بين المشهدين، فالأولى قائمة على الدماء

والقتل، والثانية مرتكزة على مشهد يفيض بالسعادة والحياة . وهكذا فإن الأعشى ينـزع عن مشاهد الموت صورها الكئيبة فيكسوها بصورة مشرقة تنطق بالحياة والتفاؤل، وهذه المعاني نابعة من نفس لا تحس بالموت ولا تقلقها هموم المصير بل تعيش لحظتها الراهنـة، تعب من الحياة، وتتملأ منها، فتشرب الخمر، وتطرب للغناء، وتنعم بعطايا السادة، ممـا يجعلها تزداد تشبثاً بالحياة وسعياً إلى جعلها نابضة متدفقة تزاحم الموت وتتغلب عليه .

* * *

(٥)

المثقب العبدي :

هل عنـد غـانٍ لفـؤادٍ صدِ من نهلـةٍ في اليـومِ أو في غدِ [١]

في هذا النص يدخلنا المثقب العبدي في أرض مغايرة لتلك التي تجولنا فيهـا مـع الأعشى، فهناك كانت الأرض خصبة ملونة بالورد والرياحين، ونفس الـشاعر مفعمـة بالصفاء السعادة، أما هنا فالأمر مختلف أو مناقض لما كان عليه هناك، فـالأرض غليظـة جرداء، يسير عليها المثقب بنفس ممزقة متهشمة، يرمضها الهم، ويساورها الخوف، وتخزها آلام الحرمان، فينحو إلى الفن محاولاً به الاستعلاء على همومه، ويستعين في سـبيل ذلـك بشخوص حيوانية يتقوى ببعضها، ويتفاءل ببعضها الآخر عبر الأحوال التي وضعها فيها .

(١) ديوانه، ص ١٠ .

والنص مكون من ثلاث شرائح هي : الغزل والناقة والثور الوحشي، والحقيقة أن الأولى لم تكن غزلاً بالمعنى الحقيقي، وإنما كانت حواراً مع صاحبته المستعلية المتغطرسـة، نتجت عنه في نفسه أوجاع الصد الحرمان، فكانت شريحة الناقة محاولة للانسحاب من جو الألم، على أنا لم تبرأ من هم الخوف الذي سايره في جوف الصحراء . ثم تـأتي شـريحة الثور فينسجها الشاعر نسجاً يتسق مع موقفه مع صاحبته، فإذا بسلوكيات الثور وأحداث اللوحة رموز فنية للمثقب المحروم من صاحبته، وتعبير إشاري عما وقع بينهما، وصـياغة إيحائية لأمل المثقب في تحقق رغباته ونيل مناه .

تفتتح القصيدة بمطلع ينبئ عن استحكام الشوق من المثقب وفناء حيلته حياله :

هل عند غانٍ لفـؤادٍ صدِ   من لةٍ في اليـومِ أو في غدِ
يجزي ا الجازونَ عني ولو   يمنـع شربي لسقتِنـي يدي (١)

فالاستفهام (هل) هو بمثابة صرخة استنجاد وطلب غوث، تحول عندها مسار العشق من السر إلى العلانية، فباح الشاعر بما يخفيه من العشق، وشكا جهرة من صدود هذه الغانيـة وإعراضها . ثم انظر ماذا يطلب منها، إنه لا يطلب سوى (نلة) يروي ا فؤاده الـذي هده ظمأ العشق، وكأنه قد أيس من الوصال الدائم فصار يقنع منها بالقليل . وزيادة على ذلك هو لا يريد منها هذه النهلة با ان، بل سيكافئها عليها وسيجتهد في ذلك، حتى إنه سيوصي أهله وأولياءه بإعانته على مجازاة صاحبته !! وهذا شيء عجيب في سنة الحب لا

---

(١) غان : ترخيم غانية . صد : عطشان . ومعنى البيت الثاني : إن لم أقم أنا بجزاء هذه النهلة قـام ـا أهلـي وأصحابي .

تجد له نصاً في شريعة الحبين، فمتى كان الوصال يشترى ؟ ومتى كان لمنح المودة ثمـن ؟ وهل تقبل العواطف المساومة أو الشراء ؟ واستمع لرد صاحبته عليه في أمر تلك النهلة التي استعد ازا ا لترى كيف تحول الحب بينهما إلى سلعة تباع وتشترى توظف فيها ألفـاظ التجارة كالشراء والذهب والمال والقناطر :

قالت: ألا لا يشترى ذاكُم إلا بمـا شِئْنـا ولم يوجَـدِ
إلا بِبدرى ذهـبٍ خالصٍ كل صبـاحٍ آخـر المُسندِ
من مال من يجبي ويجبى له سبعونَ قنطاراً من العسجدِ
أومائـةٍ تجعـلُ أولادهـا لغواً، وعرض المائةِ الجلمد (١)

إنا عبر هذه المطالب التعجيزية تحاول إصابته باليأس منها، فهي لا تنوي وصـاله مطلقـاً وهو متهالك عليها يرجو منها إسعافه ولو بنهلة، فوافقت على أن يكون ذلك منها شراء لا عطاء، إلا أنا علقت الأمر بمستحيل ليمتنع تحقق المطلوب، فشراء النهلة ليس بمقـاييس السوق بل بما تفرضه هي (بما شئنا ولم يوجد) فهي تجبهه منذ البداية بالاستعلاء والتنبيه على أن ثمن النهلة رغم بساطتها باهض لا يمكنه تحصيله (ولم يوجد)، ثم تذهب تعدد ما يجب عليه لنيل ما يطلب فإذا هو معجز لا يمكن لأحد القيام به، فهي تريد كيس ذهـب خالص كل يوم حتى آخر الدهر، ومائة من الإبل لا تحسب معها أولادها، رغم أن الإبل خاصة من بين جميع الدواب لا تكون أولادها لغواً، لكن هذه الغانية المتغطرسة لها منطقها

---

(١) البدرى : كيس فيه ألف أو عشرة آلاف . المسند : الدهر . القنطار : ثمانون ألفاً، وقيل غير ذلك . العسجد : الذهب . اللغو : ما لا يعتد به . عرض : يقال ناقة عرض أسفار أي قوية على السفر . الجلمد : الصخر .

الخاص . ونرجح أن تكون (أو) في البيت الأخير بمعنى (الواو) العاطفة [١]، لأن التخيير يقتضي التماثل أو التقارب بين الطرفين، وهذا الشرط منتف هنا، ما يرجح أن الإبل المائة زيادة على ِبدرى الذهب تشكل معها ثمن (النهلة) . والثمن الذي وضعته صاحبة المثقب هو في الحقيقة رفضٌ لصحبته لكن بأسلوب غير مباشر، كما ينطوي أيضاً علـى معـاني التهميش والاستصغار والتحقير .

ولم ينكفئ المثقب على ذاته يلعق جراحه، بل هب إلى راحلته في محاولة لإعادة بناء ما شم منه، وهذه عادة الشعراء ينفسون كر م على ظهور نوقهم ويقرونا أحزانم، إلا أن المختلف في ناقة المثقب أنا تؤدي وظيفتين هامتين للحال التي يعانيها صاحبها، فهـو أولاً يبعث من خلالها رسالة ضمنية لصاحبته المعرضة لترى الموقف المثالي لمـا يجـب أن يكون عليه الصاحب لصاحبه، يقول متحدثاً عن سلوك ناقته المضاد تماماً لسلوك صاحبته :

تعطيك مشيـاً حسناً مرةً   **حثـك بالمـرودِ والمُحصدِ**
تكاد إذ حـرك مجدافُهـا   **تنسـل من مِثْنا ـا واليدِ**
لا يرفع السوط لها راكب   **إذا المهارى خددت في البدِ** [٢]

فأنت ترى هذه الناقة طائعة سهلة الانقياد، ولاحظ كيف كرر المثقب في هذه الأبيـات الإشارة ثلاث مرات إلى مطاوعة ناقته إياه لتعلم أنه يعاني عصياناً من صـاحبته الـتي لا

---

[١] من شواهد ذلك قوله تعالى : (ولا تطع منهم آثماً أو كفورا) الإنسان، ٢٤ . ينظر : الثعالبي، فقه اللغة وسـر العربية، ص ٣٢٨ .

[٢] المرود : حديدة تدور في اللجام . المحصد : أرد السوط . ا داف : السوط . المثناة : الزمام . المهـارى : إبـل منسوبة إلى مهرة بن حيدان . خددت : التخديد : سرعة السير . البدِ : الابتداء .

تستجيب له كما تستجيب هذه الناقة التي تعطيه مشياً حسناً حال رغبته . ولا يفوتك أن (الحسن) من مرادفات الجمال، وهما لفظان واقعان في رأس معجم الحب والهوى . وكذلك هذه الناقة لا تحتاج إلى إكراه بالسوط لتنطلق به، بل يكفيها تحريكه حركة هينة (تكاد إذ حرك مجدافها ...) . وحين توزن أخلاق هذه الناقة بالنوق الأخرى فإنها تبذهن، إذ هي (لا يرفع السوط لها راكب) حين تكل النوق الأخرى، ما يعني أنها أصبرهن وأمضاهن . ولعل المثقب عبر هذه الناقة ذات الخلق الحسن والطاعة التامة يريد أن يصنع له صحبة أخرى تتسم بالمثالية ليعوض بها عن صحبة قديمة تصرم حبلها فانصرم بصورة أرمضت فؤاده ونالت من كبريائه .

أما الوظيفة الثانية التي تؤديها ناقة المثقب له في ظرفه المتأزم فهي معنية بحال الانكسار التي يعيشها جراء موقف صاحبته، فقد أحس بالتهدم والاهتزاز فكان لا بد من الالتجاء إلى ركن شديد يشعره بالقوة، خاصة أنه يزمع الولوج في عالم الصحراء المهيب، وهنا نجد ناقته تؤدي الدور المناسب لحاله تلك، فهي تمثال ضخم مكتنز تجتمع فيها كل صفات القوة والصلابة، فهي (لكية) و (معجمة الحارك) [1] و :

عرفاءَ وجناءَ جماليةٍ مكربةٍ أرساغُها جلْمدِ [2]

---

[1] لكية : صلبة مكتنزة اللحم . معجمة الحارك : المعجمة الناقة ذات الشدة والصلابة والصبر . الحارك : أعلى الكاهل وقيل غير ذلك .

[2] عرفاء : مشرفة السنام . وجناء : شديدة أو عظيمة الوجنتين . جمالية : مشبهة بخلقة الفحل . مكربة أرساغها : موثقة مشدودة . الجلمد : الصخر .

ويشبه عنقها بركن الحجر الأملس الصلب، وننبه إلى أن للحجر صورة ذهنية جليلة لدى الجاهليين، إذ قد ترسخ عندهم أنه خالد باق أبداً لا يضعف ولا يهرم، حتى تمنى بعضهم أن يكون حجراً (١). وحين يمنح المثقب ناقته صفات الحجر وملامحه فهو إنما يرجو معطيات هذا الوصف من الثبات والبقاء، خاصة أنه يتعرض لتجربة فناء فوق رمال الصحراء فاستعان بالحجر على المستوى الفني ليهبه شيئاً من الطمأنينة :

تنمي بنهاضٍ إلى حاركٍ　　ثَم كركن الحجر الأصلدِ (٢)

وما أشد التباين بين كل من بشر بن أبي خازم والمثقب في نعت سنام الناقة، فبشر الذي ترهقه فكرة الفناء وجدناه في نص سابق يشبهه بجثمان البلية، أما المثقب الذي يحاول اجتياز الألم واستمداد القوة من ناقته ليتحرر من ضعفه فإنه يشبهه برأس القصر المشيد :

ينبِي تجاليدي وأقتادها　　ناوٍ كرأس الفَدن المؤيدِ (٣)

والفرق بين جثمان البلية والقصر الشامخ الآهل من حيث الصورة وإيحائها أبين من أن نتحدث فيه، وما يهمنا أن هذا التناقض بين الشاعرين في صورة المشبه به مع وحدة المشبه يعود إلى الذات الشاعرة وما يهيمن عليها من المشاعر والأفكار .

إن تلك النعوت الثرة المتنوعة التي خلعها المثقب على ناقته هي بمثابة تيار مضاد يحركه في ذاته سعياً إلى اجتثاث أطناب الضعف والخوف المضروبة فيه بأثر موقف صاحبته

---

(١) ينظر : تميم بن أبي بن مقبل، ديوانه، ص ١٩٨ . والنمر بن تولب، شعره، ص ٣٩١ .

(٢) تنمي : ترتفع وتعلو . ناض : عنق . ثَم : أي هناك . الأصلد : الأملس الصلب .

(٣) ينبي : يرفع . تجاليدي : أراد جسمي وسائر بدني . الأقتاد : خشب الرحل . ناو : سنام سمين كثير الشحم . الفدن : القصر . المؤيد : المشدد .

وجو الرحلة المفزع، ولكن ما يبدو أن رسوخ الأطناب كان أشد من قوة التيار، إذ ما لبثت ملامح الحزن والتشاؤم واليأس أن طفت على نفسيته فإذا به يجلل بعض صفات القوة في ناقته بكساء من نسيج الموت :

كأنما أوب يديها إلى حيزومها فوق حصى الفَدفَدِ
نوح ابنةِ الجَون على هالكٍ تندبه رافعةَ المِجلَدِ (١)

أرأيت هذا الصراع الحاد بين مشاعر القوة والضعف في نفس المثقب ؟ وهل تنبهت إلى هذه المحاولة المخنوقة لاعتلاء الآلام ؟ وهل لاحظت كيف غلبت مشاعر واقعه المنهار على سعيه المتعثر لاجتيازه ؟ لقد انقلب مشهد سرعة الناقة الدال على التمكن والقوة إلى مشهد فقد ونوح وبكاء !! فقد تداعت إلى ذهن المثقب المسكون بالوجل والأسى صورة للموت وهو يصف الحياة في لحظة تحققها، فإذا بصورة تتابع يدي الناقة ورجليها أثناء تعجيلها السير تشبه تتابع يدي النائحة وهي تلطم وجهها وخدها بقطعة من جلد أو نعل !! وهذه الصورة تنزع الستر عن جوهر نفس المثقب فتكشف لنا عن ذات قلقة مرهقة يطغى عليها الإحساس بمرارة الوجود، ورغم محاولاته التغلب على أوجاعه لم يستطع اجتياز محنته حيث كان الداء أشد وأعمق من أدوات العلاج .

وتواصل تلك الملامح النفسية انصبابها في شرائح النص فتبدو الشخوص شافة عن أحاسيس المثقب وخواطره . ففي شريحة الثور الوحشي يقوم المثقب بإعادة صياغة أزمته

---

(١) الأوب : سرعة تقليب اليدين والرجلين في السير . الحيزوم : الصدر ووسطه . الفدفد : الفلاة المقفرة، وقيل غير ذلك . ابنة الجون : نائحة من كندة في الجاهلية . المجلد : قطعة من جلد تلطم بها النائحة ووجهها وخدها .

العاطفية وقلقه الوجودي بأسلوب رمزي عبر سلوكيات الثور وهواجسه، دون أن يضيف على اللوحة أحداثاً لا تتفق معها، أو ينسب إلى الثور سلوكاً لا يصدر منه في الواقع، أي أنه حافظ على واقعية اللوحة وجعلها في الوقت ذاته مستوعبة لطاقة رمزية إيحائية ترسم أمله في الانعتاق من ربقة الحرمان والضيق والخوف . لذا نستطيع وصف دور الثور في النص بأنه يمثل الواقع والأمل، واقع المثقب الضنك وأمله في الخلاص منه . يقول مستعيناً بحرف التشبيه (الكاف) للانتقال من الناقة إلى الثور :

كأنما أسفع ذو جدةٍ يمسده الوبلُ وليلٌ سدِ (١)

لقد لمس المثقب بينه وبين الثور تماثلاً في الصورة العامة من حيث الوحدة والقلق والحرمان من الأنثى، فوظفه في شعره بسبب هذا التقارب، ثم أضاف إليه ظروفاً ونوازع أخرى ليضحي رمزاً شعرياً دقيق التعبير عن المثقب . لاحظ أولاً أنه جعل الثور متمتعاً بأغزر المطر وأوفره إذ اختار لفظ (الوبل) الدال على ضخامة القطر لأن المثقب يعاني في الواقع من الظمأ، إذ يجتهد في طلب (النهلة) ويستعد لمكافئتها فلا تجود صاحبته بها، ما جعله يصرح منذ مطلع النص بأنه (صد)، في حين جرد ثوره من هذه المعاناة . ولنتنبه أيضاً بأن هذا الوبل لا يعد عنصر قلق وتكدير لهذا الثور، بل هو عامل حياة ونماء إذ بفضله أمرعت الأرض وأخصبت فـ (مسده) ذلك الخصب فصار مشدود الخلق متيناً، في حين يكون المطر على الثور عند غالب الشعراء سبب إزعاج وهم يلجأ بسببه إلى الأرطاة

---

(١) السفعة : سواد في حمرة . الجدة : خطة في ظهره . يمسده : يشدده ويوثق خلقه . السدى : الندى .

لتحميه أغصانا وأوراقها من الماء، ويضني نفسه في الحفر في كناسها فلا يجدي ذلك شيئاً. إن اختفاء مشهد المطر والريح الباردة والاجتهاد في البحث عن ملجأ آمن يعد إشارة إلى أمل المثقب في حياة هادئة بريئة من غصص الهم والضيق . وهذا المسلك القائم على الحذف أو الإضافة ـ كما سيمر بنا ـ شكل من أشكال التصرف الفني في رسم لوحة الثور لتأتي منسجمة مع مشاعر المنشئ ووساوسه، وليس من شيء يتكأ عليه لإبراز الفروق بين الشعراء ومعرفة مواقفهم سوى مواضع الحذف والإضافة التي تميز شاعراً عن شاعر، وتطبع وسمه الخاص في زاوية من اللوحة .

وكما رأينا في موضع سابق الصراع الحاد في نفس المثقب بين أحاسيس اليأس والخوف وأحاسيس المقاومة والتجلد عبر ربطه فنياً بين سرعة الناقة وفعل النائحة ـ نقع هنا على موقف آخر في سياق وصفه الثور يبرز الصراع ذاته في نفس الشاعر :

كأنما ينظر في برقع من تحتِ روقٍ سلِبٍ مِذْوَدِ (١)

لقد أوحى للمثقب بياض وجه الثور وسواد عينيه بصورة البرقع، وهي صورة أنثوية دالة على الفتنة والجمال، وفي الوقت ذاته انتصبت فوق هذا البرقع صورة دالة على الصلابة والطعن، وهي قرن الثور الذي نعته المثقب بالطول (سلب) وبأنه آلة قتال ودفاع (مذود) أي يذود به عن نفسه . هذا التناقض بين الصورتين يدل على أن حب الحياة

(١) الروق : القرن . سلب : طويل . المذود : من ذاد يذود أي دفع عن نفسه .

والتمسك بالأنثى إحساس يعصف بالمثقب من الداخل، فقد ضرب جذوره في داخله فلم تطق محاولات التجلد اقتلاعه منه .

إن الثور دائماً في نصوص الشعراء يواجه شكلين من العدوان، الأول مـن قِبـل الطبيعة عبر الريح والبرد والمطر، والثاني من قبل شخوصها عبر القانص والكـلاب، أمـا الأول فقد برأ المثقب ثوره منه كما رأينا، وأما الثاني فكانت له خصوصيته الـتي تولـت نفسية الشاعر نحتها وتلوينها بأدوات معاناته وألوانها :

يصيـخ للنبـأةِ أسماعه إصاخةَ الناشـدِ للمنشِدِ
فنخب القلب ومارت بِهِ مور عصافير حشا المَرعدِ
ضـم صِماخيـهِ لنكريةٍ من خشيةِ القانص والمُؤسِدِ
وانتصب القلب لتقسيمهِ أمـراً فريقيـن ولم يبلُدِ (١)

لقد انسكبت في نفسية الثور ملامح نفسية المثقب فـإذا هـو مثلـه يقاسـي الخـوف والاضطراب، ولنقف عند السبب الذي جعل الثور كذلك لنجده صوتاً منكـراً يحمـل الشر، وإذا عدنا إلى حال المثقب فسنجد أن بداية أزمته كانت أيضاً بسبب صوت حبيبته المتضمن قولاً منكراً لا يحمل خيراً، فالنبأة مؤشر على القانص وكلابه، وقول الغانية مؤشر على الصد والقطيعة، وكلا الصوتين ينطوي على السوء والأذى والكرب . وانتقـل إلى البيت الثاني لترى أثر النبأة على الثور حيث تجده قد سقط عليه الفزع من ذلـك الـشر

---

(١) يصيخ : يستمع بإنصات . النبأة : الصوت الخفي . إصاخة الناشد للمنشد : أي كما يستمع طالـب الـضالة لمعرفها . نخب : فزع وجبن . مارت به : أي قوائمه مارت به مور العصافير . ضم صماخيه : أي نـصب أذنيـه للاستماع . نكرية : صوت منكر . المؤسد : الكلاب الذي يشلي كلابه على الصيد . انتصب القلب : ارتفع مـن الفزع . لم يبلد : لم يقم بموضعه بل مضى . ومعنى البيت : أحدثت تلك النبأة في قلبه حيرة فلم يطمئن .

القادم، وهذه الحال المضطربة توازي ما حل بالمثقب من مفاجأة صاحبته إيـاه بطلبا ـا التعجيزية تلك، فالثور مذعور وجل من الكلاب التي تحمل الهلاك، والمثقب مهموم مكلوم الفؤاد من صرم صاحبته الذي يحمل شكلاً من أشكال الهلاك أيضاً . ولما كان الـصوت الذي لامس مسامع الثور (نبأة) وليس صوتاً واضحاً جلياً فإنه ذهب يستيقن من صدق الخبر، فـ (ضم صماخيه لنكرية) وكأن المثقب يومئ ذا السلوك إلى حاله هو حـين سمع ما سمع من صاحبته، فكأنه ذهب، كما ذهب الثور، يستيقن من صدق قولها ومـدى جديتها فيه، فالثمن الذي وضعته للنهلة باهظ مستحيل التحقق، فهل هي صـادقة فيمـا طلبت أم تتلاعب به ؟! ولذا بات المثقب في حيرة من أمر صاحبته، كما أن الثور أيـضاً بات في حيرة من أمر النبأة، حيث (انتصب القلب لتقسيمه أمراً فريقين ...) .

ولقد حدثنا المثقب أنه بعد أن أشعرته صاحبته بالضيق ارتحل ناقته فانطلقت بـه بعدو شديد، وكأنه يريد التحول بصورة سريعة عن موقع الحدث، والأمر نفسه ألفينـاه لدى الثور حيث تحرك بسرعة كبيرة أثارت الغبار :

يتبعـه في إثْـرِهِ واصـلٌ مثلُ رشاءِ الخُلُبِ الأجردِ (١)

يعد هذا البيت نهاية الحديث الرمزي عن واقع المثقب، فهو بعد أن أطلعنا علـى موقـف صاحبته التي ساومته في الحب فاغتم وارتحل ناقته وقف بعد ذلك فلم يحدثنا إلى أية جهـة كان يقصد، والثور في هذا البيت يمثل آخر مشهد من موقف المثقب وهو اللحظـة الـتي

---

(١) واصل : أراد الغبار . الرشاء : الحبل . الخلب : الليف . الأجرد : الأملس الذي قشر .

انطلق فيها على ناقته، إلا أن قصة الثور لم تنته عند ذات الحد الذي توقفت عنده قـصة الشاعر، ما يعني أن ما سيذكره المثقب بعد هذا البيت منسوباً إلى شخصيته الموازية/الثور فإنه يجسد الأمل الذي يرجوه بعد أن انقضى الحديث عن الواقع المتعثر، فلنستمع إلى بقية قصة الثور التي تشكل المستقبل المشرق الذي يستشرفه المثقب :

تنحسِر الغمـرةُ عنه كما ينحسِر النجم عن الفَرقَدِ
في بلـدةٍ تعـزف جنانها فيها خناطيـلُ من الرودِ (١)

عجيب أمر هذا الثور! وعجيب أمر هذه السلامة الكاملة التي يتمتع ا! لقد نـأى بـه المثقب عن عدوان الطبيعة وحر ا فلم يجعله يقاسي ما تقاسيه الثيران عادة مـن الـريح الحاصبة، والبرد القارس، والمطر المنهمر الذي يبلل الجسد فيضاعف الإحساس بلسع القر، كما لم يضطره إلى البحث عن أرطاة وبذل جهد مضن لحفر أصلها لصنع كناس يحميـه، وها هو هنا ينجيه أيضاً من العدوان الآخر الذي لا يكاد يسلم منه ثور وهـو كـلاب القانص الضارية المدربة، فلا يدعه يلقى من أذى هذه الكلاب سوى صو ا فقط، وهـو صوت خفي لا يكاد يبين . وهذه الجوانب المسكوت عنها، عدوان الطبيعـة ومـصادمة الكلاب، تجسد أمل المثقب في حياة هانئة صافية، لا تنغصها الهموم أو المخـاوف . ولا شك أن المرء لا يأمل إلا فيما يفتقر إليه في واقعه، وحيث كان المثقب محاصـراً بـالقلق والحرمان فإنه بات يأمل في حياة نقية من الكدر، فكان انتفاء الصراع من لوحـة الثـور وسلامته من أذى الطبيعة ومهاجمة الكلاب شاهداً على ذلك .

(١) تنحسر : تنكشف . الغمرة : الشدة . الخناطيل : قطعان البقر، وقيل غير ذلك .

ولنتأمل ثانية في البيتين السابقين فسنجد أولهما يؤكد ملمح أمل المثقب للانعتـاق من حصار واقعه الضنك، فالثور قد انحسرت الشدة عنه فنجا من الخطر، وهذه النهايـة الآمنة نابعة من نفس تسلي ذا ا ا وتستشرف ناية تماثلها . ولما كان النجم وسيلة هداية وإرشاد فقد شبه المثقب ثوره به ساعة نجاته، وهو ذا التشبيه إنما يجعله نموذجاً يهتدى به للخلاص من الأزمات كما يهتدى بالنجم، فالثور حين أحس ولما يستيقن بعـد بحركـة الكلاب سارع للفرار قبل أن يستحكم عليه الشر، والمثقب يجعل هذا السلوك فعلاً يحتذى للنجاة من الأزمات قبل استفحالها، ولذا وجدناه، إيماناً ذا المبدأ، يباشر الرحيـل عـن صاحبته حين أغلت عليه الثمن لكي يغسل فؤاده منها قبل أن تستوثق أطنا ا في نفـسه . ورغم أنه لم يفلح في صنيعه هذا إذ لم يطق اجتثاث شجرة الهوى من قلبه، كما توحي به القصيدة، إلا أن انتهاجه سلوك الثور دال على إيمانه بفاعلية هذا المبدأ .

وفي البيت الأخير نقع على أمر فريد في مدونة الشعر الجاهلي، إذ لأول مرة نجـد شاعراً ينبئنا عن الجهة التي يقصدها الثور بعد فراره من الكلاب، حيث نلفيه هنا متجهـاً نحو أرض مليئة بقطعان البقر . وماذا يريد المثقب ذا البيان الذي يهمله الشعراء دائماً ؟ لقد قلنا في بداية قراءتنا لهذه اللوحة إن الثور يشترك مع المثقب في ظرف الوحدة والحرمان من الأنثى، ولكون الثور رمزاً للمثقب فقد أعتقه الشاعر من هذا الظرف فجعله في أرض ترود فيها جماعات البقر رافعاً بذلك عنه مشاعر الوحدة، ولعل المثقب ذا الختام لأزمـة الثور إنما يبعث رسالة ضمنية لصاحبته المعرضة يذكرها فيها بأن الأرض ملأى بالنـساء،

وأنه حتماً سيجد عنها بدلاً بعد أن رحل عنها كما وجد الثور هذه البقر بعد أن رحـل عن الموقع الذي أثارته فيه الكلاب .

الفصل الخامس

سلوك الظليم وأنثاه في نسيج القصيدة

كانت رحابة البيئة الجاهلية وقلة التعقيد في طبيعتها عاملاً أعان الشعراء على استثمار معطيات الوجود وتوظيفها فنياً لحمل الأفكار والرؤى، وقد رأينا هذا جلياً في الفصول السابقة حيث بدت الشخوص الحيوانية عالماً من الرمز تتكثف فيه مقاصد تتوارى خلف الشخصية وتختبئ في أشكال سلوكها مجسدة ما يدب في نفس الشاعر من الأحاسيس . وفي هذا الفصل نطأ أرضاً جديدة في ذلك العالم المعتم يتجول على سطحها عدد من أزواج النعام قد انفرد فيها كل ذكر بأنثاه، وصنعا لهما أدحياً هيآه لنتاجهما، وعادة لا يصور الشعراء مسكنهما فارغاً من النتاج، بل يظهرونه مليئاً بالبيض أو بالفراخ، أو بهما جميعا، ويخرج الزوجان أو أحدهما، كما يحدثنا الشعراء، إلى المرعى الذي اتسع وطاب فينقفان ما يحلو لهما، ويظلان كذلك حتى يتملأان فتخضر أنوفهما من كثرة الأكل، ناعمين في ذلك بطمأنينة وسكون، لا يتوجسان شراً من قانص أو سبع، حتى إذا بدأ الليل ينسج شراعه في الأفق بادر الزوجان العودة إلى عشهما قبل أن تجللهما الظلمة فيضلان الطريق، فينطلقان بعدو بالغ السرعة وكأنما يتنافسان في الجري، فطوراً تسبق النعامة الظليم وطوراً يسبقها، حتى إذا وصلا إلى أدحيهما بادرت الأم أو بادر الأب إلى البيض بشوق ولهفة فتنشر جناحيها أو ينشر جناحيه عليه ليمدانه بالدفء، ويمنحان أنفسهما من ملامسة البيض أقساطاً من الراحة والطمأنينة والأمل .

تلك هي لوحة الظليم في الشعر الجاهلي في أرحب صورها، إلا أننا قليلاً ما نجد هذا التفصيل عند الشعراء، فتجد بعضهم، بل غالبهم، يكتفي ببيتين أو ثلاثة ينفقهما في وصف حسي جسدي لا يتجاوز الهيئة الخارجية، فيكون قد وقف باللوحة عند بدايتها فلا يمضي بنا ليرينا ما يكون بين الظليم ونعامته من التمتع بالربيع والشوق إلى النتاج وما يتخلل ذلك من الأحداث[١]. ويميل بعضهم إلى التركيز على مشهد واحد من مشاهد اللوحة فلا يتجاوزه، وغالباً ما يكون واقعاً في نطاق الأدحي، فإما البيض[٢]وإما الفراخ[٣]. ويلتقط البعض لهما صورة بعيدة عن الأدحي تبرز منظراً واحداً من أحداث اللوحة وهو عدوهما الشديد في الأوبة إلى عشهما قبل إطباق الظلام [٤] . ولا تجد في مجموع الشعر الجاهلي كله قصيدة واحدة تمضي بالأحداث حتى نهايتها فتربط المشاهد ببعضها منتقلة من موقف إلى موقف انتقالاً طبيعياً تفرضه حركة الشخوص وتتابع الأحداث إلا ما نجده عند علقمة الفحل الذي بذّ الشعراء جميعاً في اكتمال اللوحة ودقة التصوير وبراعة الرسم والقدرة الفائقة على التغلغل إلى نفسية الظليم ونعامته والكشف عما يدور بينهما من المشاعر[٥]. وقد بلغ من قيمة هذه القصيدة وتميزها في بابها أن قال عنها ابن الأعرابي :

---

[١] ينظر : عنترة العبسي، ديوانه، ص ص ١٩٩-٢٠٠ . وقيس بن الخطيم، ديوانه، ص ٢١٤ . وبشر بن أبي خازم، ديوانه، ص ص ١٧٠ ـ ١٧١ .

[٢] ينظر : لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص ١١٣ .

[٣] ينظر : زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص٢٤٩ .

[٤] ينظر : امرؤ القيس، ديوانه، ص ص ١٧٠ ـ ١٧١ و ص ١٧٩ . والأعشى، ديوانه، ص ٢٦٥ .

[٥] ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ص ٣٩٩ ـ ٤٠١ .

" ... ولا وصف أحد نعامة إلا احتاج إلى علقمة بن عبدة " [١] . ويأتي بعـد علقمـة بدرجات كثيرة ثعلبة بن صعير المازني[٢] وأبو بردة الطائي[٣] ولبيد بن ربيعة [٤] . وإنما تميز هؤلاء لكونهم لم يقصروا أوصافهم على مشهد واحد بل جعلوا اللوحة حية تتوالى فيهـا الأحداث ويتعاقب الزمان ويتغير المكان، فكأنك تشاهد شريطاً سينمائياً متحركاً ينقلـك من مشهد إلى آخر .

إن لوحات الظليم في معرض لوحات الشعر الجاهلي قليلة شاحبة باهتة، فهـي لا تضارع اللوحات المرسومة في الحمار الوحشي أو الثور الوحشي من حيث الكم أو حيوية اللوحة أو نبض الأحداث أو التوتر وضيق المواقف أو كذلك عـدد الشخـصيات، وإذا أخرجنا قصيدة علقمة من معرض الشعر لم يبق من لوحات الظليم شيء ذو بال، فكـأن الشعراء قد حافوا بغنائهم عن هذا الضرب من الحيوان، أو أن هذا الحيوان لم يتح الفرصة لهم لتأمله ونحت صوره، فربما كان الخوف وشدة النفور في سلوك الظليم حائلاً دون الدنو منه واستلهام الإنشاد من سلوكه وطباعه، أو قد تكون هذه الفصيلة من الحيوان نادرة في أرض الجزيرة لا ترى إلا قليلاً، ما جعل حضورها الفني في دواويـن الـشعراء موازيـاً لحضورها في الواقع . وإذا لم يكن هذا وذاك فقد تكون اللوحة نفـسها سـبباً لـصدود الشعراء لعدم احتوائها على عناصر الإثارة والمفاجأة، كتلك التي رأيناها واضحة في لوحتي

---

[١] الأصبهاني، الأغاني، ٥٢٠/١٦ .

[٢] ينظر : المفضل الضبي، المفضليات، ص ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

[٣] ينظر : ابن ميمون، منتهى الطلب، ٣٢٢/٨ ـ ٣٢٣ .

[٤] ينظر : ديوانه، ص ص ١٤٧ ـ ١٤٩ .

الحمار والثور الوحشيين إذ بدا الحمار هناك قلقاً متوجساً يرمضه الظمأ وتعاسره أتنه، يريد الماء ويخشى القانص، حتى إذا ورده فاجأه السهم فانطلق هارباً قبل أن يطفـئ غلتـه . وكذلك كان الثور ضائقاً وجلاً من ليل مظلم موحش، وريح حاصـبة، وبـرد يرعـد الفرائص، فإذا انجلى ذلك عنه بإشراق الصبح فاجأته الكلاب - كما يفـاجئ القـانص الحمار - فجال قليلاً ثم عاد إليها يطعنها حتى تغرق في دمائها فيخلفها وراءه ويعدو بعيداً عن موطن المخافة . إن هذه اللحظات المتوترة التي تتعانق فيها رقاب الحياة والموت ملامح معدومة في لوحة الظليم، إذ لا تظفر فيها بلحظة فزع أو موقف يتهدد البقاء، سوى مـا يكون من لحظات عدو الظليم ونعامته إلى أدحيهما قبل أن تكبلهما ظلمة الليل، ولا يخفى أن إقبال الليل لا يعد عنصر مفاجأة، كالقانص في لوحة الحمار أوالكلاب في لوحة الثور، فتعاقب الليل والنهار حدث كوني متجدد يدركه الظليم تماماً ويتهيأ لمقدمه، فإذا ما بدأت خيوط الليل تنسدل علم الظليم انقضاء فترة الرعي فعاد إلى عشه يباري أنثاه وتباريه، ولا يتركهما الشاعر حتى يبلغا مأمنها عند عشهما، وهناك تداعبـهما أحاسـيس الـسعادة والرضى بمرأى الأدحي الذي يحتضن الأمل، فيبيتان عنده يتبادلان الـود ويتعاونـان في مسؤولية الرعاية .

ونستنتج من هذا بأن لوحة الظليم وأنثاه لوحة محفوفة بالـسكينة، خاليـة مـن الأعداء، نأ شخصيا ا بالأمن والإحساس بدفء الحياة وإشراقها . وما هكـذا كانـت حياة الجاهلين الحافلة بالصراع وكثرة الخصوم، ما جعل الواقع في أعين أهله ضيقاً حرجاً

قد أفعمته الهموم وتجارب الفقد، فربما كان هذا التناقض بين واقع الشعراء والظليم سـبباً لانصرافهم عن توظيف سلوكه لحمل رؤاهم ومواقفهم من الكون والوجود . هذه النتيجة تقدم تعليلاً لقلة لوحات الظليم في دواوين الشعراء لكنها لا تنفي ورودها كلياً، فقد رسم بعض الشعراء - وهم قليل أو قليل جداً - هذه اللوحة وضمنوها طرفاً من مـشاعرهم، ربما في لحظات أحسوا فيها بدفق الحياة وانسيا ا وصفائها، أو في لحظات يـأس جـسد الظليم فيها حلم الشاعر وأمله في حياة يجة مشرقة .

*   *   *

(١)

ثعلبة بن صعير :

هل عند عمرةَ من بتاتِ مسافرٍ ذي حاجـةٍ متروحٍ أو باكـرِ [١]

ينضوي هذا النص تحت القانون القائل بأن لكل فعل رد فعل يـساويه في قوتـه ويعاكسه في اتجاهه، وبيان ذلك أن ثعلبة يبدي تشبثاً كبيراً بالحياة، ويسعى جاداً لإثبـات حضوره وقدرته على امتصاص اللذائذ ومنحها أيضاً . هذا التوجه المحموم نحو الحيـاة لا يصدر إلا عن ذات تعرض وجودها لهزة أو اختلال، سواء علـى المـستوى الـواقعي أو النفسي، فبادرت باتجاه معاكس تتعلق بما أُضعف تعلقها به وتعلن ممارستها مـا يثبـت وجودها في صميم الحياة . ومن هنا كان هذا النص صورة للحياة حـال تـدفق مائهـا

---

(١) المفضليات، ص ١٢٨ .

باندفاع وغزارة، فكان كل ما فيه من الألفاظ والصور والمشاهد راشحاً بطعـم الحيـاة وصفائها . ومن هنا كانت الشريحة المحورية التي تتكثف فيها هذه المعاني هي لوحة الظليم وأنثاه، وليست حماراً أو ثوراً وحشياً، لأن ثعلبة الذي فجر ينابيع الحياة لم يـشأ حـبس جريانها بلحظة قلق أو خوف أو غير ذلك من المنغصات التي لا تعرى منها لوحتي الحمار والثور، فانتقى لذلك لوحة الظليم التي ينتشر في جنباتها الربيع، ويجتمع فيها الذكر بأنثـاه في ود وألفة يرعيان بيضهما في رحمة وحنان .

والقصيدة مكونة من أربع شرائح نصية، أولها حديث عن طبيعة العلاقة بين ثعلبة وصاحبته عمرة، وهذه الشريحة تمثل بوادر الانعطاف نحو منابع الحياة وبدايات العمل على تفجيرها، تليها شريحة الناقة وفيها تظهر مندفعة معقمة ضد الفناء، ثم شريحة الظليم وأنثاه، وفي آخر الشرائح يفخر الشاعر بذاته، ويعلن انغماسه في ضروب من اللذات والـشهوات تمده بكؤوس من شهد الحياة .

لقد أبدى ثعلبة في أول شرائح النص موقفاً خارجاً عن النمط السائد بين الـشاعر والمحبوبة، فهذان الطرفان يمثل أحدهما الثبات ويمثل الآخر التحول، وعادة ما تمثل المـرأة موقف التحول فتبدو راحلة عن ديارها والشاعر ثابت في مكانه ينظر إلى هذا أو يتذكره بقلب واجف وعين دامعة، أما هنا فالأمر مختلف، إذ إن الشاعر هو القائم بدور التحـول وصـاحبته عمرة مقيمة بديارها، إلا أنها لا ترقب رحيله كما يرقب الشعراء دائماً رحيل محبوباتهم :

هل عند عمرةَ من بتاتِ مسافرِ ذي حاجةٍ متـروحٍ أو باكرِ
سئِم الإقامةَ بعـد طول ثَوائِهِ وقضـى لُبانتـه فليس بناظرِ

لِعِداتِ ذي أربٍ ولا لِمواعِدٍ خُلُفٍ ولو حلَفَت بأسحم مائر [١]

إن قيام ثعلبة بدور التحول نيابة عن عمرة يعطي إشارة بل إشارات على نفـس تتـسم بالاتزان والقناعة بالحصول على البدائل، فليست الحياة مقصورة على وصال عمرة، ففيها وجوه أخرى كثيرة تنبعث منها الحياة صافية مشرقة، ولذا لم يبدِ تعلقاً ا، بل قطع هـذا الحبل المهترئ وأزمع الرحيل . وإذا تأملت قرار الرحيل وجدته قراراً مـصمماً لا يقبـل العدول أو الانتظار، فهو إن لم ينطلق ليلاً فسيكون تحركه نـاراً (متـروح أو بـاكر) فرحيله سيكون بين هذين الوقتين لا يتجاوزهما . ويقدم في البيت الثاني عللاً لهذا الرحيل، فهو قد (سئم الإقامة) و (طال ثواؤه) و (قضى لبانته)، ولذلك فإنه (ليس بناظر)، ويضيف علة أخرى في البيت الثالث تدعم قرار الرحيل وهو أن عمرة ضنينة بودها، كثيرة الإخلاف لمواعيدها، وهي لا تصدق في وعد حتى (ولو حلفت بأسحم مائر)، ولـذلك كانت عمرة عامل تنفير عن المكان وتشجيع على الرحيل . ولنتنبه إلى أن نص ثعلبة على قضاء حاجته (وقضى لبانته) لا يعني قضاءها من عمرة، لأنه يستجدي وصالها في البيت الأول معلناً أنه (ذو حاجة)، فلا يعقل أن يناقض نفسه في بيتين متتاليين .

إن تلك العلل التي يقدمها ثعلبة لدعم قرار الرحيل هي موجهة إلى ذاته بالدرجـة الأولى لتؤدي وظيفة نفسية في الظرف الملم به، إنا ذات صبغة علاجيـة ـدف إلى لأم

---

[١] البتات : المتاع والجهاز . اللبانة : الحاجة . الناظر : المنتظر . الأرب : البخل والضن . الأسحم : أصله الأسود . والمائر : المنصب، أراد دماء البدن .

الجرح والوعد بمستقبل مشرق . والنص يشهد بنجاح ثعلبة في تخطي المحنة، وقدرته علـى استطعام شهد الحياة من منابع كثيرة يثبت ا اعتلاءه ظهر الحياة وهي نضرة وثابة .

ويستمر ثعلبة في تحطيم تمثال عمرة بأسلوب يهدم في جانب ويبني في جانب آخر، فيد تحمل معول الهدم شم ذلك التمثال، ويد تصلح ما خلفته عمرة في وجدانـه مـن اعوجاج وخلخلة بتهوين شأنا وإبداء الاستغناء عنها . وهنا نصل إلى منعطف التحول في حياة ثعلبة الذي نفض يديه فيه من عمرة فانطلق وخلفها وراءه بعزة وكبرياء قاصداً نحـو شواطئ الحياة اللامعة، وكان سبيل ثعلبة إلى ذلك ناقة صلبة محصنة ضد المـوت، تحمـل صفا ا ملامح الحياة المتدفقة في عروق ثعلبة باندفاع وتسارع :

وإذا خليلُك لم يدم لك وصلُه فاقطـع لُبانته بحرفٍ ضامرِ

وجناءَ مجفَرةِ الضلوعِ رجيلةٍ ولَقَى الهواجرِ ذاتِ خلْقٍ حادرِ

تضحـي إذا دقّ المطي كأ ا فَدنُ ابن حيـةَ شاده بالآجرِ [(١)]

هنا انطلقت راحلة ثعلبة من محطة عمرة الضنكة إلى محطة الحياة الرحبة، وكان ما يمـده بطاقة الانطلاق مشاعر تستعر في داخله حباً للحياة وشغفاً ا، فهو لما أقفرت محطته الأولى هب مبادراً إلى خيارات الحياة الأخرى – التي سيذكرها في آخر النص – ليستطعم منها الحياة، وليبعث في ذاته إحساساً – وهذا هو المهم – بأنه متربع على بساط الحياة المنمق، الأمر الذي يحرك فيه رغبة جامحة نحو التعلق بالحياة والأمل المحموم بطولها وامتدادها . وقد

---

(١) الحرف : الناقة الماضية . الضامر : لنجابتها لا لهزالها . الوجناء : الصلبة أو الغليظة الوجنتين . ا فرة : العظيمـة الجفرة وهي الوسط، وهذا مستحب من خلقها . الرجيلة : القوية على المشي . الولقى : الـسريعة . دق المطـي : ضمر لطول السفر . الفدن : القصر .

كان اندفاعه نحو الحياة البادي في مطلع النص اندفاعاً موسوماً بالإرادة والتصميم، وقـد انعكست هذه السمات على أوصاف الناقة فبدت صلبة عظيمة الخلق قادرة على الـسير السريع في وقت الهاجرة وهو أشد وقت وأعسره . هذه الصفات الدالة على القوة والمضاء توازي ما في نفس ثعلبة من قوة الإحساس بالحياة وشدة الاندفاع إليها، وإنما خلع مـا في داخله على ناقته لأنها الجسر الذي سيعبر عليه إلى الضفة الأخرى من الحياة .

ونقع في البيت الثالث على شاهدين دالين على أن ثعلبة قد خلف الكـدر وراءه ومضى نحو تلك الحياة بتفاؤل وأمل، فانسكب حديث نفسه هذا على ظهر ناقتـه فـإذا أعلاها الذي يضمر عادة بعد طول السفر كأنه (فدن) أي قصر مشرف، ولنتنبه إلى أنه لم يشبهه بخيمة أو خباء، لأن هذا لا ينطوي على المعنى الكامن في القصر مـن الرسـوخ والثبات . وشيء آخر مهم وهو أن القصر يوفر لساكنيه مستوى من الراحة والنعـيم لا تبلغه الخيمة أو الخباء ولا قريباً منه . فحيث كان (الفدن) أدل على الحياة حال قو ـا وتمكنها اصطفاه ثعلبة طرفاً في التشبيه لأنه يشف عما في نفسه من نبض الحياة والـشغف ا . ثم قف بعد ذلك عند اسم ذلك الرجل الذي شيد القصر وهو (ابن حية) لتعلم قوة نبع الحياة وتدفقها في نفس ثعلبة، فهذه النسبة تدعم الملامح التي يثيرهـا (الفـدن) في أذهاننا من الرسوخ والثبات، لأن (الحية) لفظ مشتق من (الحياة)، والحياة نابضة تموج في داخل ثعلبة، فإذا كان ذلك الباني ابناً للحياة فهذا يعني أنه من جنس مغاير ما دامـت الحياة قد اصطفته ابناً لها فتولت رعايته وحراسته من الموت، ونتيجة لذلك فإن كل مـا

يصدر عن ابن الحياة ذاك فلا بد أن يحمل الملامح التي وهبته الحياة إياهـا مـن الثبـات ومقاومة الموت . وإذا شئنا إبقاء (ابن حية) على أصل نسبته فإن ذلك لا يغير في الأمـر شيئاً، بل يضاعف معنى البقاء في ذلك (الفدن) ويضفي عليه بعداً أسطورياً يحصنه ضـد الموت، لأن (الحية) التي تؤول إليها نسبة المشيد كائن معقم ضد الموت يتسم بمقاومـة عجيبة ضده، ما يجعله حصناً منيعاً للحياة يحميها من شراك المنية، فـ (الحية) ـ كمـا قيل ـ تعيش ألف سنة، وتصبر عن الطعام الزمن الطويل، وما بتر من أعضائها كالـذنب أو قُلع كالعين أو الناب فإنه يعود فينبت ثانية بعد ثلاثة أيام، حتى إنا إذا ذُبحت لا تموت مباشرة بل تبقى أياماً تتحرك!![1]. هذه القدرات العجيبة التي يتمتع ا مشيد القصر عبر انتسابه للحية تخلع على القصر الذي شبهت به الناقة صفات الثبات وشدة مقاومة الفناء . وهذه المعاني توازي ما في نفس ثعلبة من الشوق للانغماس في أنار الحياة والأمل في طولها واستمرار نبضها، إنه يريدها راسخة محصنة ضد الموت رسوخ ذلك (الفدن) الـشامخ، ويتفاءل بامتدادها امتداد عمر (الحية) وشدة عسرها على الموت .

وتواصل هذه المعاني انسكا ا من فؤاد ثعلبة فتصب بغزارة في ثالث شرائح النص وهي شريحة الظليم وأنثاه التي يتكثف فيها أمل الشاعر وتفاؤله بحياة صافية هادئة، يقـول مشبهاً ناقته بالظليم :

وكأن عيبتهـا وفَضلَ فِتانِها ... فَننان من كَنفَي ظليمٍ نافِر

---

[1] ينظر : الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ١/ ٢٦٥ .

يبري لرائحةٍ يساقطُ ريشها   مر النجاءِ سِقاطَ ليفِ الآبر [١]

الشاعر يشبه ما تدلى وبرز من متاعه بجناحي الظليم، وما يعنينا هو استخدامه لذلك التشبيه لفظ (الفنن) الدال على الخضرة والارتفاع في ثبات وقوة، وهذه المعاني الحافة تلتقي مع ما في نفس ثعلبة من استشراف حياة خصيبة خضرة، فالصورة لم تقفز إلى ذهنه مصادفة بل هي صادرة من قاع نفس مندفعة نحو الحياة، تصبغ المشاهد بما يمور فيها من البهجة والأمل بحياة وارفة الظلال . ولنتنبه إلى أن (الفنن) يلتقي مع (الفدن) ـ وهما مشبهان للناقة ـ في الصورة العامة الموحية برجحان الحياة وثباتها وانتصارها .

إن هذا الظليم المنعوت بأنه (نافر) هو رمز لثعلبة الذي تعرض لما جعله (ينفر) كهذا الظليم، فهو قد عاسرته عمرة وأدامت مطله فصد عنها نافراً على ناقة ماضية تنقله إلى حياة طرية غضة . والظليم كذلك دهمته ظلمة الليل ـ الموازية لظلمة الكدر التي أورثتها عمرة في ثعلبة ـ فبادر نافراً إلى أدحيه الذي يضم أمله في حياة جديدة، وهو البيض الرامز إلى الأمل الذي اصطحبه ثعلبة في رحلته نحو الحياة . إذن فكل من ثعلبة والظليم تعرض لمثير اضطره للرحيل نحو وجهة أخرى تنبعث منها أشعة الأمل واستشراف مستقبل مشرق .

ويصف ثعلبة الظليم بأنه (يبري لرائحة) أي يعدو بحرص مجلل بالحب خلف نعامة متجهة نحو عشها، وهذه النعامة رمز للحياة التي يعدو ثعلبة نحوها بحب وشوق .

---

[١] العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع . الفتان : غشاء الرحل من جلد . كنفا الظليم : جانباه . يبري : يعارض ويباري. الرائحة : النعامة الرائحة إلى بيضها. النجاء: السرعة. الآبر:الذي يلقح النخلة ويرمي الليف عنها.

وقد ترك ثعلبة الحديث عن الظليم واستطرد في وصف هذه النعامة باعتبارها رمزاً لمحـور أمله وتفاؤله، فكانت النعامة صورة للحياة كما هي مرسومة في ذهنه، ولذا بدت بريئة من كل هم أو ضيق، حتى إن المشاهد والنعوت التي تبدو في ظاهرها علامة ضـعف و ـدم تتحول بريشة الفنان إلى صورة إصلاح وبناء، فالشاعر يشبه الريش المتساقط من النعامـة حال عدوها بـ (ليف الآبر) وهو ليف النخل الذي يسقطه القائم بعملية التلقيح، فثعلبة لا تتداعى إلى ذهنه إلا صور البناء والإصلاح الدالة على حياة آمنة مثمرة . ولننتبه إلى أن فعل الآبر فعل قائم على استشراف المستقبل لا انتظار عطاء الحاضر، وهذا ينسجم مـع نفسية ثعلبة التي تترقب العطاء من قادم الأيام وتمني نفسها بحياة ريانة ندية . وفعل الآبـر هذا يلتقي مع فدن ابن حية السابق في كونهما مظهران لتأسيس الحياة وتدعيمها وصيانتها ضد الفناء، وهذا ما يحرص عليه ثعلبة، خاصة وأنه ما زال في الطريق إلى الحياة، ولذا فهو يتمنى أن تكون راسخة ممتدة كفدن ابن حية،مخصبة منتجة كهذا النخل الذي يلقحه الآبر.

ويمضي ثعلبة متحدثاً عن هذه النعامة الرامزة للحياة مهملاً الإشارة إلى الظلـيم، حتى كادت اللوحة أن تكون حكراً على النعامة التي تلتقي مع فكر ثعلبة وتجسد همه وأمله :

فتذكرت ثَقَـلاً رثيداً بعدما ... ألقت ذُكاءُ يمينها في كافر
طَرِقَت مراودها وغرد سقْبها ... بالآءِ والحدجِ الرواءِ الحادر [١]

---

[١] الثقل : أراد بيضها . الرثيد : المنضود بعضه فوق بعض . ذكاء : اسم للشمس . الكافر : الليل . ويريد ـذا الشطر يؤ الشمس للمغيب . طرفت : تباعدت . المراود : مواضع الرعي . السقب : ولد الناقة، وأراد الرئل . الآء والحدج : ضربان من الشجر . الرواء : أي المرتوي . الحادر : الغليظ .

إن فكرة الإخصاب والبناء ضاربة بأطنا ا في أعماق ثعلبة، إذ يرى أن الحياة لا تستمر ولا تتعقم ضد الموت إلا إذا كانت مرتكزة على هذه الفكرة، ولذا رأينا ابن حية يشيد الفدن، ووجدنا الآبر يلقح النخل، وها نحن نرى النعامة تنتج البيض وترعاه، أي أنا تخصب الحياة وتسهم في استمرارها . وهذا البيض الذي يمثل حياة جديدة منتظرة رمز لآمال ثعلبـة في حياة رحبة مشرعة الأبواب، فكل من الشاعر والنعامة ينتظر ويترقب في شـوق وأمـل كبيرين . وثعلبة الذي يتلهف على حياته المرجوة لم ينتظر فقس هذا البيض فذهب يحـرر بعض مكنونه فإذا للنعامة رئل يغرد في تلك الأرض المعشبة، والرئل صورة للحيـاة عنـد نشأ ا الأولى، وهي في هذه المرحلة لا جس بالموت ولا يعكرها ضيق أو غم، والتغريـد صوت غني بالبهجة والحبور، وأضف على ذلك (الآء والحدج الرواء الحادر) الذي يمثل الخصب والنعيم، هذه المظاهر مجتمعة تقدم صورة للحياة في أ ى صورها وأكثرها نبـضاً وحيوية، إنا صورة مسيجة ضد الموت، توفر لشخوصها أمناً وحماية كتلك التي يوفرهـا فدن ابن حية . وهي ذه السمات مجتمعة تكشف عن طبيعة الحياة وألوانا كما هـي في نفس ثعلبة، إنا بقول آخر صورة للحياة كما ترتسم في خيال الشاعر .

وتنطلق النعامة إلى أدحيها بعد أن دنا المغيب مجدة في عدوها لصيانة أملها المنتظر :

فتروحا أصـلاً بشد مهذِبٍ ثَر كشؤبوبِ العشـي الماطر
فبنت عليهِ مع الظلامِ خِباءَها كالأحمسِيةِ في النصيفِ الحاسر (١)

---

(١) الأصل : العشي . بشد مهذب : بجري سريع . ثر : شديد . الشؤبوب : الدفعة من المطر . عليه : على البيض. الأحمسية : امرأة من الحمس، وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة . النصيف : القناع . الحاسر : الذي يبـدي بعض المحاسن .

هنا يطل علينا الظليم، لكنها إطلالة خاطفة لا تتجاوز حرفاً واحداً، وهو ضمير التثنية في الفعل (تروحا)، ورغم قصر هذه الإطلالة إلا أنها مشحونة بالرمز على حـال ثعلبـة، وذلك أن الظليم، الذي هو رمز للشاعر، لا يظهر في النص إلا إذا تحركت النعامة التي هي رمز للحياة، فقد رأيناه في موضع سابق (يبري لرائحة) أي يجري بحرص خلـف هـذه النعامة العادية ثم يغيب، حتى إذا تحركت آيبة لأدحيها عدا بعدوها . وكأن الشاعر ـذا الحضور والغياب يخشى أن تفلت الحياة منه، فما إن تتحرك النعامـة، رمـز الحيـاة، إلا ويسارع الظليم، رمز ثعلبة لتعقبها ومجارا ا . ويشبه ثعلبة عدوهما بصورة تـدعم فكـرة البناء والإخصاب، حيث يشبهه بالمطر الغزير المتتابع، والمطر هو ماء الحياة وشرط تحققها، فلا هي تخصب ولا تورق إلا به .

ونواجه من جديد فكرة البناء وتدعيم الحياة في سلوك النعامة حـين وصـلت إلى بيضها، حيث (بنت عليه مع الظلام خباءها) والبناء فعل يعمل على تثبيت عوامل البقـاء وإقامة ما يعين على حماية الذات، كما بدا هذا في (فدن ابن حية) الذي (شاده بالآجر). وفي صنيع النعامة هنا يتخذ القول طابعاً رمزياً يوحي بشيء زائد عما تقوله الكلمـات، وذلك أن البيض الذي يمثل الحياة المنتظرة بلهفة قد ضمته النعامة إلى صدرها واحتضنت ما تفرق منه بأجنحتها حتى احتوته كله، فدبت في نفسها مـشاعر الارتيـاح بـأثر هـذا الالتصاق، في حين أنها كانت قلقة مضطربة لما تذكرت البيض وقد (طرفت مراودهـا) حيث كانت نائية عنه، وكأن ثعلبة يمني نفسه ويعدها بأنه سيحتضن آماله كما احتضنت

هذه النعامة بيضها، وسيتحقق له من جراء ذلك ارتياح وحبور كـذلك الـذي دب في النعامة حين باشرت بيضها . وتومئ الإشارة الزمنية التي ضمت النعامة عندها أملها وهي (مع الظلام) إلى اقتراب ثعلبة من تحقيق آماله، وسياق النص يعضد هذه الإيماءة، حيث نص ثعلبة بعد هذا البيت مباشرة إلى انغماسه في اللذات وقت الظلمة تحت جناح الليـل، فكأن إشارة (مع الظلام) تمثل نقطة الانطلاق نحو تحقيق الأمل وامتصاص الشهوات التي كانت العتمة (قبل الصباح) وعاء لها :

أسمي ما يدريكِ أنْ رب فتيةٍ   بيض الوجوهِ ذوي ندىً ومآثرِ
باكرتهم بسباءِ جـونٍ ذارعٍ   قبلَ الصباحِ وقبلَ لغوِ الطائرِ
فقصرت يومهم برنةِ شارفٍ   وسماعِ مدجنةٍ وجدوى جازرِ (١)

وكذلك فإن الليل زمن يستثمره ثعلبة لملاعبة فتاة غريرة كالمهاة :

ولرب واضحةِ الجبينِ غريرةٍ   مثل المهـاةِ تروق عين الناظرِ
قد بِت أُلعِبها وأقصـر همها   حتى بدا وضح الصباحِ الجاشرِ (٢)

ولا يقتصر طعم الحياة على معاقرة اللذائذ فحسب، بل إن البطولة جانب مهـم يبعث في الذات شعوراً بالقوة والتمكن، وحين تحس الذات بأن لها قيمة من هذا الضرب فإنها تشعر بالفخر والتميز، كما تشعر أيضاً بنوع من الخلود تصنعه الشجاعة وهو خلـود الذكر، وهذا الجانب الذي يرسخ المرء به حضوره ويحقق ممارسته للحياة بوجه من الوجوه

---

(١) السباء : اشتراء الخمر . الجون : الأسود أراد به الزق . الذارع : الكثير الأخذ من الماء ونحوه . الشارف : الناقة المسنة . رنتها : صوتها عند النحر . سماع مدجنة : أي قينة تغني في يوم غيم . جدوى الجازر : ما يتحفهم به مـن الطعام .

(٢) الغريرة : القليلة الفِطْنة . ألعبها : أحملها على اللعب . الجاشر : من الجشر وهو تباشير الصبح عند إقباله .

هو جانب حي في شخصية ثعلبة، ومن اللافت أن وقت ممارسة هذا الفعل واقع (قبـل الصباح) أي في الظلام أيضاً :

ومغيرةٍ ســوم الجرادِ وزعتها قبلَ الصباح بشيئَانٍ ضامرِ [(١)]

إن هذا النص بمثابة لوحة غنية المشاهد وافرة الألوان، رسمت بيد فنان يعشق الحياة ويتشبث ا ما استطاع، ويسعى لاحتلاب لذائذها وتأسيس وجود فاعل فيها . ولما كان المنغمس في هذه اللذات ومن يمني نفسه ا يرجو رجاء حاراً أن تمتد له الحياة وتطول فإن هذه اللوحة قد تضمنت هذا المعنى عبر إشارات رمزية عديدة سعى ثعلبة من ورائهـا إلى تسييج الحياة ضد الفناء والعمل على جعلها مخصبة منتجة .

* * *

(٢)

علقمة الفحل :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلُهـا إذ نأتـك اليـوم مصروم [(٢)]

لم يكن التأمل في الحياة يعود على الإنسان القديم بخير، فالأجدر ـذا البـاب أن يبقى موصداً دائماً لأنه لا ب من قبله إلا السموم والرياح العاصفة بالنفوس والأفئـدة،

---

(١) المغيرة : القوم يغيرون . سوم الجراد : أي مندفعون اندفاع الجراد وكثرته . وزعتها : كففتها ورددتها . الشيئان: أراد به فرساً نشيطاً حاد النظر .

(٢) المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٩٦ .

فليس في رحلة الإنسان الجاهلي شيء يقع وراء حياته المعاشة، ما يعني أن موته هو نهاية وجوده وتحققه . ومن هنا كان تقليب النظر في وجوه الكون يسقي المتأمل كؤوس المرارة والعلقم، وتتضاعف لديه هذه المرارة حين يكون قد جاوز مرحلة الفتوة فجللـه بياض الشيب، عندها يساوره إحساس بأن الموت بات قريباً منه، وقد أوشك أن يختطفه .

والنص الذي بين أيدينا نابع من ساعات تأمل قلب علقمة خلالها النظر في حالـه والحياة من حوله فخالجته مشاعر الرهبة من النهاية، واليقين بأن لا مفـر منـها، فأخـذ يسترجع أيام الماضي المنصرم فلم يزده ذلك إلا ألماً، فانطلق يستثمر باقي عمره في وجـوه أخرى من الحياة تنسيه لحظته الراهنة، وتغشي بصره عن الموت الشاخص أمامه .

وهذه القصيدة مكونة من خمس وحدات نصية : وحدة الظعائن، ووحدة الناقـة، ووحدة الظليم، ووحدة الحكمة، وآخرها وحدة ذاتية فيها فخر ذاتي بالبطولـة وإتيـان اللذات . وجميع هذه الوحدات متواشجة الصلة في الدلالة على نفـس أرهقهـا التأمـل وأمضها الإحساس بالحرمان، فسارعت لمداواة جرحها بالحكمة وعـزاء الـذات تـارة، وبإظهار القدرة على العطاء والتلذذ تارة أخرى، لكن الطريقين لا يعريان مـن ملامـح الشعور بتفوق الدهر وقهر سلطانه .

لنقف أولاً عند وحدة الظعائن لنرى كم يمن عليها نبرة الحزن، ويغلب عليهـا إحساس مر بتولي أيام الصفاء التي ما فتئت حية في نفس علقمة يشتم عبيرها العطري :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلُها إذ نأتك اليوم مصروم

أم هل كبير بكى لم يقض عبرته ... إثر الأحبة يوم البين مشكوم (١)

إن بدء النص بالاستفهام يدل على حالة من الحيرة والغموض، كما يوحي بإدبار أيام الصفاء والدخول في نفق مظلم لا يتبين السائر فيه طريقه ولا يعلم أين ينتهي به . وتأمل تكرار (أم) لتعلم قدر القلق والارتباك الذي يعيشه علقمة . ولنتنبه إلى أن (أم) هنا ليست عاطفة بل هي استئنافية بمعنى (بل) تحمل معنى الإضراب، فكأنه يسأل ويجيب في آن، فأيام المودة والصفاء قد تولت، وحبل صاحبته الآن قد رث وانقطع، ما يعني بأنه موقن بأن الحب لم يعد مستودعاً محفوظاً، لأن حبل صاحبته بات مصروماً بعد أن نأت عنه وتركته . فالشاعر يقف في هذه اللحظة على عتبة عالم جديد مخلفاً وراءه أرضاً كان يهنأ بخصبها ويرفل فيها مع صاحبته في سعادة وحبور، وهو الآن يستقبل أرضاً أخرى مقفرة جرداء ليس فيها ما يشعر بالحياة أو النعيم . وقد كشف عن كنه المنعطف الذي مال به نحو هذه الأرض في قوله : (أم هل كبير) فتقدم السن هو الذي سلب عنه رداء الماضي الجميل، وخلع عليه أسمالاً بالية تعمق لديه إحساس القنوط والحسرة . ولنلاحظ أن (أم) هنا غير متلوة بـ (أم) أخرى، ما يعني أن ما يجيء بعدها هو حاضر علقمة، وأن ما كان قبلها هو حديث عن ماض ليس له وجود في اللحظة الراهنة، بدليل معنى الإضراب المضمن في (أم)، فحديث الحب والوصال صار شيئاً من الماضي، أما واقع الشاعر الآن فهو واقع متهدم، فالحياة قد جمعت أمتعتها وهيأت رحلها للمسير، وهو يتأمل

---

(١) حبلها : وصلها . مصروم : مقطوع . لم يقض عبرته : لم يشتف من البكاء لأن في ذلك راحة له. مشكوم : مثاب مكافأ .

هذا بقلب واجف وعين دامعة، يحاول الاستمساك بالحياة وهي تدبر عنه مولية، ولذا فإنه (لم يقض عبرته إثر الأحبة) أي لم يقض حاجته من الحياة بعد، وهل تنقضي حاجات الإنسان ما دام فيه نفَس يتحرك ؟ ومن هؤلاء (الأحبة) إن لم تكن أيام الماضي العذب، أيام الصفاء والبراءة من المنغصات .

إن وصف علقمة ذاته بأنه (كبير) يكشف حقيقة بكائه وحقيقة الأمر الذي سفح دموعه عليه، إنه ليس صاحبته حتماً، فكيف يبكي فراقها وهو شيخ قد أسن ؟ وهنا لا يبقى أمامنا سوى أمر واحد أثار بكاءه, وهو وشيج الصلة بمرحلة الكبر، إنه حياته الماضية حين كان شاباً يجري فيه نبض الحياة، أما الآن فقد زمت الحياة أمتعتها فأخذ يتأملها بحسرة وألم عبر مراقبة مسير الضعائن الرامز إلى الحياة المفارقة :

لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظُعناً كل الجمال قُبيلَ الصبح مزموم
رد الإماءُ جمالَ الحي فاحتملُوا فكلها بالتزيديات معكوم
عقْلاً ورقْماً تظل الطير تخطفُهُ كأنه من دمِ الأجوافِ مدموم
يحمِلْن أترجةً نضخ العبير بها كأن تطْيابها في الأنفِ مشموم
كأن فأرةَ مسكٍ في مفارقها للباسطِ المتعاطي وهو مزكوم [(١)]

إن الدهر لا يستأذن الأحياء في خطوبه، بل يجبههم بها بغتة، هذا ما يتألم منه علقمة ويشتكي منه في كون فراق الظعن حصل فجأة (لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعناً)، ولكي

---

(١) أزمعوا : عزموا . الظعن : الارتحال . مزموم : شد بالزمام . رد الإماء جمال الحي : أي ردوها من المرعى للارتحال . التزيديات : ضرب من الثياب . المعكوم : المشدود بثوب . العقل والرقم : ضربان من الوشي فيهما حمرة . مدموم : مطلي . النضخ : ما كان رشاً . فأرة المسك : دابة يؤخذ منها المسك . الباسط : الذي يبسط يده إليها، والمتعاطي مثله .

يبدي عمق جرحه كرر لفظ (كل) (كل الجمال ـ فكلها بالتزيديات) ليدلل على أن كل ما يتصل بحياة السرور والصفاء قد رحل فلم يبق منه شيء . وإذا كانت حياة اللـهو والبهجة قد تولت فإننا لا ننتظر أن تعقبها حياة مماثلة، إذ الغالب أن يلي هذه الحياة حياة أخرى مناقضة لا تحمل من ملامحها شيئاً . وقف قليلاً عند مشهد الظعائن وتأمل قدر مـا فيه من النعيم والثراء، فالجمال قد هيئت كلها للرحيل، ولفظ (كل) دال على الكثـرة، والكثرة دالة على الغنى . وأهل ذلك الموكب مرفهون مخدومون، فالإماء قـد تـولين رد الجمال وإعدادها للرحيل، وانظر لتلك الأقمشة والثياب النفيسة التي جللـت الظعـائن فأبد ا في حلة باهية فاتنة . ولا تقتصر مؤشرات الغنى على المرئي بالعين فحسب، فالظعينة تنبعث منها رائحة المسك فواحة عبقة، والشاعر يلمح إلى أمرين في هذا النسيم العطـري هو كثرة الطيب الذي عطر الفضاء حتى ملأ الجو، وكذلك نفاسة نوع ذلك المسك الذي يحسه المزكوم لقوته وشدة نفاذه، وأنا أسالك : ما فائدة كل ذلك التجمل وألوان الوشي والبرود واتخاذ المسك النفاذ والقوم مزمعون على رحلة مضنية في جوف الـصحراء ؟ ألا يومئ مشهد الفتنة والجمال الذي يكسو الظعائن إلى رحيل شيء آخر غـير مـا تقولـه الأبيات ؟ بلى هذا ما يتبدى لنا، خاصة حين نتذكر نعت علقمة ذاته بأنه كبير يبكي على أيام خالية لم يقض عبرته منها، ولذا التفت إلى الوراء يتأمل الماضي المنصرم كما تحتفظ به ذاكرته فرسمه ذه الأبيات التي لا تصور الظعائن قدر ما تصور حياة اللهو والبهجة الـتي كان يرفل فيها .

ولنقف عند بيت تعمدنا إرجاء التعليق عليه لأهميته وخطره، وهو بيت يند عن سياق النعمة والجمال الذي تنطق به الأبيات، فلقد أقحم علقمة صورة للموت في ذلك المشهد الفاتن، فإذا بنا نرى الطير تنقض على تلك الظعائن تنقر حمرة أكسيتها مرات عديدة لا مرة واحدة (تظل الطير تخطفه)، ولا يرى علقمة لتلك الحمرة شبيهاً غير الدم!! (كأنه من دم الأجواف مدموم)، فما الذي جاء بمشهد الموت والعدوان إلى موكب الظعائن الفاتن العطري ؟ لا شك أن هذه الصورة نابعة عن حاضر علقمة لا ماضيه، إنما تكشف عن فلسفة وجودية اكتسبها من تقدم السن وكثرة الخبرات، فرأى أن النعيم لا يقدر على الصمود في وجه الدهر الذي يترصد ساعات الجمال فيغتالها، فليست تلك الطير المعادية سوى رمز لسهام الدهر المنهالة على الأحياء في غفلة منهم، فأهل الظعائن لاهون في جوف ظعنهم، مسرورن بما هم فيه من الثراء والنعيم، غافلون عما يحاك لهم في الخارج من تلك الطير التي تضرب بمناقيرها مواطن الروعة والجمال فتفسدها . ويؤكد علقمة أن الدهر لا يسأم من معاداة الأحياء، بل يظل يترصدهم حتى يوقعهم في حباله، فالطير رمز الدهر، تواصل العدوان من غير ملل، يتجلى هذا المعنى في الفعل (ظل) الدال على الدوام والاستمرار، وليعمق علقمة معنى المدوامة وظف الفعل بصيغة المضارع لتأكيد استمرار العدوان وتجدده . و ذه الصياغة لشريحة الظعائن يكشف علقمة عن ألمه وانعدام حيلته أمام سلطان الدهر الذي يباغت الأحياء بالنوائب - (لم أدر بالبين) - ويظل يتقصد أفراحهم في غير سأم - (تظل الطير تخطفه) - وهنا يمكننا القول بأن

تقدم سن علقمة – (أم هل كبير بكى) – الموحي بالتهدم والإحساس بالعجز عن مقاومة سيف الدهر هو مفتاح هذه القصيدة .

ويأخذ علقمة بعد ذلك في البكاء بحسرة على أيام الصفو المتمثلة في رحيل الظعائن، ثم يختتم هذا البكاء ببيت تزدحم فيه الدلالات وتتكثف المعاني :

من ذكرِ سلمى وما ذِكْري الأوانَ لها   إلا السفاه وظن الغيب ترجيم [1]

إذن فالتذكر هو مهيج الألم، وحيث إن التذكر لا يكون إلا لشيء منقض فإن بكاء علقمة إنما كان بسبب تذكر الماضي، لا بسبب رؤية ظعن حاضرة تتحرك أمامه . ويسهم اسم صاحبته (سلمى) في الكشف عما يمضه في الحاضر وما يرجوه في المستقبل، فـ (سلمى) مشتق من السلامة، والسلامة مطلب نفيس لذات تشعر بالضعف ودوام العدوان، وهذا ما يشعر به علقمة الذي هزته يد الدهر، وسلبت عنه رداء القوة، فأخذ يتلفت بحثاً عما يجنه من نبل الدهر، إنه يبحث عن السلامة، ويبكي عليها في آن، فكان اسم (سلمى) إيماء خفياً لحاجة ذات قلقة تطلب الإشباع من السلامة والأمن .

وفي هذا البيت أيضاً تبدأ أمارات الحكمة الداعية إلى التحرر من أسر الماضي والالتفات نحو الحاضر، فليس استرجاع خالي الأيام والبكاء عليها (إلا السفاه)، وهذا مؤشر على إفاقة علقمة من سكرة الذكرى ومحاولته التفتيش عن وجوه أخرى للحياة، كما سيتجلى في آخر وحدات النص . ورغم ذلك فهو يوحي هنا بيأسه من الحاضر

---

[1] مِن ذِكْرِ سلمى : أي بكائي بسبب تذكرها . الأوان : الآن . لها : أراد لها . السفاه : الطيش وخفة العقل . وظن الغيب ترجيم : أي ظني لها أنها تدوم على العهد أمر لا أُحِقه .

وتشاؤمه من المستقبل، فقوله : (وظن الغيب ترجيم) تصريح بنظره سوداوية لا ترى في قادم الأيام صلاحاً لحاله، لكنه مع ذلك لن يستسلم، بل سيتقدم نحو الحاضر براحلة صلبة تشق به دياجير المستقبل، إلا أن تقدمه هذا مقيد باليأس ومخنوق بالتشاؤم، كما يتجلى في هذه الأبيات الخاصة بوحدة الناقة، والتي تسمع منها ذات النبرة المسيطرة على وحدة الظعن، وهي الإحساس بقهر الدهر وغلبته حتى في أغنى المشاهد بالحياة :

هل تلْحِقَني بأخرى الحي إذ شحطُوا ... جلْذِيةٌ كأتان الضحل علكوم
كأن غِسلةَ خطمي بمشفَرها ... في الخد منها وفي اللحيين تلغيم
بمثلِها تقطع المَوماةُ عن عرضٍ ... إذا تبغم في ظلمائِهِ البوم
تلاحظُ السوطَ شزراً وهي ضامزةٌ ... كما توجس طاوي الكشح موشوم (١)

لقد فك علقمة عن ذاته أغلال الماضي لكنه لم يستطع الانفكاك من سطوة الدهر، ولذلك نراه قد حصن راحلته ضد الموت على المستويين الواقعي والنفسي، يتجلى الأول عبر وفرة ما أمدها به من النبت حتى اخضر مشفرها، ثم ذهب يقنع ذاته القلقة بأن راحلته قادرة على حمايته والنجاة به، إذ كيف يتسلل إليها الموت وهي (جلذية كأتان الضحل علكوم)؟ وهذا الوصف الموجه إلى الذات أولا يبعث فيها شيئاً من الطمأنينة عبر الشعور بالالتجاء إلى حصن قادر على صيانتها . ألم نقل آنفاً إن (السلامة) مطلب نفيس للذات القلقة الوجلة ؟ فهذا هو علقمة يسعى إلى تحصين ذاته على راحلة تحقق له السلامة من خطفة

(١) شحطوا : بعدوا . الجلذية : الشديدة القوية الصلبة . الضحل : الماء القليل . أتان الضحل : صخرة الماء . العلكوم : الغليظة . غسلة خطمي : ماءُ نبتٍ يغسل به . التلغيم : زبد تخلطه خضرة مما رعت . عن عرض : أي يعترضها . تبغم : صوت . الشزر : النظر بمؤخر العين . الضامز : التي لا ترغو من ضجر . طاوي الكشح : ضامر الخصرتين، أراد ثوراً وحشياً . موشوم : في قوائمه نقط سود .

الدهر، وقد فعل، فها هو يشعر بثقته لهذه الراحلة، بل إنه يجعلها مثلاً للراحلة التي تـوفر الحماية والأمن (بمثلها تقطع الموماة) . ولكن رغم كل هذا هل اطمأن علقمة لواقعـه ؟ وهل أمن على ذاته من نبل الدهر المباغتة ؟ إن هذا ما لم يكن يستشعره إنسان جـاهلي، خاصة إذا توغل في الفلاة فلم يعد يرى لأمواج الرمال شاطئاً تنتهي عنده، حينها يبيت من الواجب عليه أن يسرع أو يهرول إشفاقاً على نفسه قبل أن تلتهمه بصمت غـير مباليـة بمظاهر التحصن، وهذا ما كان علقمة يوقن به ساعة اعتسافه الفلاة، حيث يبدو في الظاهر متحصناً صلباً، في حين أنه من الداخل تنوشه مشاعر الوجل، بدليل استحضاره صـورة البوم، رمز الموت والشؤم والخراب (إذا تبغم في ظلمائه البوم)، فصوت هـذا الطـائر المشؤوم يرن في داخله بصوت الفناء، وهذا يكشف عن إيمانه الراسخ بأن ضـربة الـدهر قوية نافذة تقع على الإنسان فجأة من غير استئذان، وما يقوي هذا الإيمان أنه جرب هذا الفعل من الدهر، فقد نزل عليه خبر البين فجأة من غير إنذار مسبق (لم أدر بالبين حـتى أزمعوا ظعناً) ولذا كان علقمة يتظاهر بالتجلد في وجه الدهر عبر تحصين ناقتـه، لكـن حصنه كان في الواقع ضعيفاً متخلخلاً . وقد كشف عن هذه النفس الممزقة بلغة إشـارية أسقط فيها مشاعره على ناقته، فإذا هي (تلاحظ السوط شزراً وهي ضامزة) أي أنـا مجدة في سرعتها على ظهر هذه الفلاة خشية أن يلسعها السوط، وماذا يكون هذا السوط إن لم يكن الدهر الذي يلسع بصروفه الأحياء ؟ ومن القائم بفعل ملاحظة السوط علـى الحقيقة إن لم يكن علقمة نفسه الذي ركب الفلاة والبوم يصيح في داخله منذراً بـالموت

والخراب ؟ وقد جعل علقمة ناقته / ذاته (تلاحظ السوط) بصيغة المضارع تعبيراً عـن دوام الفعل وتجدده، وأن هاجس المخافة لم يكن يفتر عن اضطرابه .

و ذا يتجلى أن المشهد العام لكل من وحدتي الظعائن والناقة متشابه في صـورته وطبيعته، فأصحاب الظعن كانوا على قدر كبير من الغنى وحيازة مقومات البقاء، لكـن ذلك لم يجد شيئاً في تحصينهم ضد الدهر، فقد تحركوا والطير من فوقهم تضرب بمناقيرها مظاهر النعمة والجمال، وكذلك وجدنا علقمة قد عقم ناقته ضد الفناء ولكن ذا ـك لم يفلح في بعث الطمأنينة في نفسه، فقد اعتلى ظهر الفلاة ونذير الموت يصوت في داخلـه عبر صياح البوم، والدهر يهوي عليه بسياط الإفزاع، كما كانت الطير وي بمناقيرها على حمر الأكسية . وقد استخدمت صيغة المضارع في المشهدين لتأكيد الاستمرار والتجـدد (تظل الطير تخطفه)، (تلاحظ السوط شزراً) . و ذا يتبين إيمان علقمة بـأن سـلطان الدهر لا يغالَب، وأن التحصن ضده لا ينفع .

وفي وحدة الظليم يتواصل تدفق مشاعر علقمة حول الدهر، لكنه يرسـم هـذه اللوحة بصورة يستطرد فيها استطراداً مقصوداً في إبراز قدر ما ترفل فيه شخوصها مـن الخصب وضروب النبت، وما تتمتع به من الحب والقدرة على إنتاج الحياة عـبر البـيض والرئال . وحين نقرأ هذه الوحدة نظن أن موج القنوط قد انحسر من نفسية علقمة، لكنه يفاجئنا عند انتهاء اللوحة مباشرة بأن موقفه من الدهر لم يتغير، فليست مظـاهر النعـيم

والحنان الغالبة على جنبات اللوحة سوى صورة لقنائص الدهر التي يتربص ا في غفلة من أهلها، ألا نتذكر قريباً تلك الطير التي وي بقوة وتتابع على برود الظعائن المنمقة وأهلها في جوفها لاهون ؟ إذا كانت النعمة والسكينة تنسي الأحياء نوائب الدهر، فإن الدهر لا يغفل عنهم طرفة عين . لنقف عند هذه اللوحة نتأمل جوانب الفرح والرضى التي أبرزها علقمة في أبدع صورة، وضمن بعضها تضميناً غير واع شيئاً من أحاسيس نفسه القلقة التي تطلب الأمن والسلامة :

كأ ا خاضب زعر فوادمه أجنى له باللوى شري وتنوم
يظل في الحنظل الخُطْبان ينقُفُه وما استطف من التنومِ مخذوم
حتى تذكر بيضاتٍ وهيجه يوم رذاذٍ عليهِ الريح مغيوم
فلا تزيده في مشيهِ نِفق ولا الزفيف دوين الشد مسؤوم
يكاد منسِمه يختل مقْلَته كأنه حاذر للنخس مشهوم (١)

كل شيء قد طاب واتسع لهذا الظليم، فالأرض معشبة يزدحم فيها الشري والتنوم والحنظل، وهو مقيم فيها إقامة لا ينغصها كدر أو توجس، والفعلان المضارعان (يظل، ينقف) دالان على الأمن وطول المكث . واستمر الظليم كذلك (حتى تذكر بيضات) فكأن طيب الخصب قد أذهله عن أهم شيء لديه وهو النتاج، فانطلق نحوه يضاعف من سرعته الغيم والمطر . ويصف علقمة عدوه السريع وصفاً يوحي ببذله أقصى جهد في

(١) الخاضب : الظليم قد احمر جلده وساقاه . القوادم : ريشات في مقدم الجناح . أجنى : أدرك أن يجتني . اللوى : ما انعطف من الرمل . الشري والتنوم : ضربان من الشجر . الخطبان : الحنظل فيه خطوط تضرب إلى السواد . ينقفه : يستخرج حبه . استطف : ارتفع . مخذوم : مقطوع . التزيد : سير سريع . النفق : السريع الذهاب . الزفيف : دون الشد قليلاً . منسمه : ظفره . المشهوم : الفزع المروع .

العدو، حيث إن ظفره يكاد يصيب عينه لشدة جريه . وتطل علينا نفسية علقمة التي أرهقها الدهر عبر قوله مشبهاً سرعة الظليم : (كأنه حاذر للنخس مشهوم) أي كأنه في عدوه ذاك بعير يخشى نخس راكبه فيستخرج أقصى جهده، وتلتقي هذه الصورة مع حال ناقته التي (تلاحظ السوط شزراً وهي ضامزة) فكل من الظليم والناقة وكذلك الشاعر متوجس قلق من سوء يرهب حلوله .

وبعد ذلك العدو السريع يصل الظليم إلى أدحيه الذي خشي على ما فيه من البيض أن يفسد من المطر . وأنبه القارئ إلى أن يبدأ قراءته الأبيات التالية من آخرها لا من أولها، لأن هذا هو الترتيب السليم المتسق مع تتابع الحدث :

يأوي إلى حِسكِلٍ زعرٍ حواصلُه كأنهن إذا بركْن جرثوم
فطاف طوفين بالأدحي يقفره كأنه حاذر للنخس مشهوم
حتى تلافى وقرنُ الشمس مرتفع أدحي عِرسين فيه البيض مركوم [1]

لم يأمن الظليم غيلة الأيام حتى بعد رؤيته عرسه وبيضه، حيث باشر التطواف حول الأدحي خشية أن يكون تعرض ساعة غيابه لسوء، فلما اطمأن أوى إلى فراخه . ونلاحظ هنا أن البيض تحول فجأة إلى رئال (حسكل زعر حواصله) فما سر هذا التحول المفاجئ مع أن علقمة صرح بأن البيض مركوم في الأدحي لحظة وصول الظليم ؟ فهل يمكن أن يكون البيض قد تفلق أثناء فحصه العش قبل أن يدخله ؟ إن البيض لا يمكن أن يفقس بهذه السرعة، لكن علقمة أراد أن يجعل البيض الساكن الصامت، رئالاً حية تتحرك وتصوت،

---

[1] الحسكل: الفراخ. جرثوم: جمع جرثومة وهي أصول الشجر . يقفره: ينظر إليه هل يرى به أثراً . تلافى: تدارك.

إنه يريد أن يحقق هذا التكاثر ويثبته لأن له فيه رأياً سيفصح عنه بعد نهاية اللوحة مباشرة، فلنتذكر هذا حين نحيل عليه .

وتتكثف في بعض ألفاظ هذا المقطع معاني تجسم ما يموج في نفس علقمة من الإحساس بالعجز أمام الدهر، والرغبة الملحة في السلامة منه، فمثلاً (الأدحي) رمز للمأوى الهادئ الآمن، وهذه الإيحاءات المشعة من اللفظ نواح تتلهف عليها نفس علقمة، إنه يفتش عما يحقق له ما يحقق الأدحي للبيض من الاحتواء والضم . وكذلك فإن تعبيره عن الظليم وأنثاه بـ (عرسين) ينطوي على توق لما يكون بين العرسين من المودة والحنان، وهذه المعاني الوجدانية لا يمكن تحققها في ذات تعاني الخوف والقلق، لذا كان اللفظ موحياً بخفية إلى ما تفتقر إليه نفس علقمة . وأجلى ما تظهر فيه الحاجة إلى الأمن والحماية الفعل (يأوي) الذي فُتن علقمة بإيحائه فأعماه ذلك عن نسبته إلى فاعل يليق به في سياقه، حيث جعل علقمة الظليم وهو الأب يأوي إلى الفراخ الصغيرة العاجزة (يأوي إلى حسكل زعر حواصله) في حين أن الصحيح هو العكس، لأن القائم بالفعل يبحث عن الأمن عند من يأوي إليه، فكيف يطلب الظليم ذلك عند فراخه الحديثة الفقس ؟ لا شك أن الرئال هي التي أوت إلى الظليم حين أقبل عليها فنشر عليها جناحيه وضمهما إلى صدره, لكن علقمة المفتون بعطاء الإيواء والمحروم منه أيضاً انصرف تركيزه إلى الفعل نفسه فأعماه ذلك عن توظيفه توظيفاً صحيحاً حين جعل القوي القادر يأوي إلى الضعيف العاجز،إلا إذا كان علقمة يقصد بتلك النسبة الأمن المتحقق من التجاء الفرد إلى الجماعة .

وبعد أن صور علقمة السعادة المتحققة من التئام الشمل تحول ليصور حديث الحب والألفة بين قطبي الأسرة، الظليم والنعامة :

يوحي إليها بإنقاضٍ ونقْنقَةٍ كما تراطنُ في **أفدا ا الروم**
تحفه هقلةٌ سطعاءُ خاضعةٌ تجيبــه **بزمــارٍ فيه ترنيم** (١)

هذا الحوار العذب بين الذكر والأنثى ينطوي على لون من السعادة يفتقده علقمة، فقــد كبر سنه وشاخ، وبات يعيش واقعاً ضنكاً ويستشرف مستقبلاً مخوفاً، ومن سنن الوجود أن الإنسان المحروم من شيء ما تقع عينه على أدق التفاصيل في الشيء الذي حرم منــه، وهذا ما نلحظه هنا، إذ نجد علقمة يلتقط أخفى الأصوات بين الزوجين، فيرويها بــذات التنوع الطبقي الذي سمعها حال المعايشة . قف عند قوله في شأن النعامة وعنايتها بالظليم: (تحفه هقلة) لتدرك قدر المودة والتآلف بينهما، ولا يخفى ما في الفعل (تحفه) من معاني الرعاية والضم والاحتواء التي يشعر علقمة بافتقاره إليها .

وفجأة يضرب علقمة عن لوحة الظليم بأسلوب صارم حاد كأنه يزجر به ذاته عن استحضار مثل هذه الصور الهشة التي لا تقوى على الصمود تحت معول الدهر :

بل كل قومٍ وإن عزوا وإن كثروا عريفُهــم بأثافــي الشــر مرجوم (٢)

إن الحرف (بل) تعبير عن إفاقة علقمة من حلم جميل لكنه خادع هش، فليست لوحــة الظليم التي بدت بهجة مشرقة رسماً ثابتاً للحياة، بل هي انحراف لا يمتد عــن مــسارها

(١) يوحي إليها : يصوت لها فتفهم عنه . الإنقاض : التصويت . النقنقة : صوت الظليم . الأفدان : جمع فدن وهو القصر . الهقلة : النعامة . السطعاء : الطويلة العنق . الخاضعة : المميلة رأسها . الزمار : صوت النعامة .
(٢) عريفهم : رئيسهم . الأثافي : الحجارة التي تنصب عليها القدور .

المطرد، إذ لا يلبث هذا النعيم إلا ويجذبه الدهر بقسوة إلى طريق الأشواك والضيق، هـذه هي الحياة كما يتصورها علقمة المسكون باليأس والتشاؤم، حتى لم يعد يـرى في الحيـاة مظهراً حقيقياً للسعادة، أو ساعات غبطة يقضيها أهلها في أمن من غوائـل الأيـام . إن أوقات البهجة والرضى ما هي سوى لحظات عابرة تسترق نفسها متخفية عن عين الدهر، لكنه لا يلبث أن يقع عليها فيغتال فرحتها . لقد ظننا أن ذلك الظليم قد نجا مـن قبـضة الدهر، ففاجأنا علقمة بإبطال هذا الوهم عبر الحرف (بل) لينبهنا إلى أن ما حدثنا به من حال تلك الأسرة الهانئة ما هو إلا شيء عارض لا يلبث أن يضمحل، وعندها أدركنـا لم جعل علقمة بشكل مفاجئ ذلك البيض المركوم فراخاً تتحرك، إنه يريد أن يقـرر بـأن الكثرة لا تحقق السلامة، وأن العزة المصاحبة للكثرة لا تحمي القوم من جبروت الدهر :

بل كل قومٍ وإن عزوا وإن كثروا عريفُهـم بأثافـي الشـر مرجوم

لقد أراد علقمة لأسرة الظليم أن تتكاثر حتى يرجمها بأثافي الشر، ليكون هذا مثلاً لمـصير الأقوام التي ترى في نفسها العزة والكثرة .

إن علقمة الذي تقدم به العمر يشعر بأن الدهر قد بات يتهدده بالفنـاء، ولـذا وجدناه في مواضع عديدة يعبر عن حاجته للأمن والسلامة عبر صيغ إشارية كثيرة، ابتداء من الاسم الذي انتقاه لصاحبته وهو (سلمى)، ومروراً بنعوت الناقة، وانتـهاء بألفـاظ كثيرة موحية فرقها في لوحة الظليم، ولكن هل هذه الأمنية ممكنة التحقـق ؟ إن هـذا لا

يمكن للإنسان مطلقاً حين يكون خصمة الدهر، هذا ما يقر به علقمة، وكأنه قد فطن إلى أن ما يتمناه بعيد المنال :

ومن تعرض للغـربان يزجرها   على سلامتـهِ لا بـد مشؤوم
وكل حصنٍ وإن طالت سلامته   على دعائمِـهِ لا بـد مهدوم

فلفظ (سلامته) الذي تكرر في البيتين يشي بحاجة ملحة لشيء مفقود، ولفظ (لابـد) المكرر فيهما أيضاً يكشف حقيقة هذه السلامة التي لا تدوم للإنسان أبداً .

إن الدهر يلف حول عنق علقمة خناقاً فيشد طرفيه فيصيح ولكن لا مجيب، فمـن يمكن أن يخلصه والدهر هو خانقه ؟ وهنا التفت إلى أزمنته فرأى أن زهرة الـشباب قـد ذبلت، وعذب الأيام قد رحل، والتأمل في الحياة لا يعود عليه إلا بالكدر، فتحرر من هذا كله وانطلق نحو الحياة يعتصر ما يستطيعه من لذا ا، فراح ينغمس في عالم الخمرة واللهو والغناء علها تنجيه من غمرة الأحزان، وتسدل بينه وبين مشاعر القنوط ستاراً يخفف من حدة وهجها في نفسه :

قد أشهد الشرب فيهم مِزهر رنم   والقوم تصرعهم صهباءُ خرطوم
تشفي الصداع ولا يؤذيك صالِبها   ولا يخالطُهـا في الـرأس تدويم [1]

ويواصل علقمة محاولته تحقيق ذاته أمام ما يحس به من هشاشة، فيـذكر بطولتـه واصطحابه السيف، وإقدامه على الميسر، وصبره على رديء الطعام والشراب، واعتـسافه الفلوات في أيام الصيف اللاهبة، كما يفخر بفروسيته على خيل كريمة ذات نسب عريق .

---

[1] الشرب : جمع شارب . المزهر : العود . الرنم : المترنم . الصهباء : خمر من عصير عنب أبيض . الخرطوم : أول ما ينـزل منها صافية . الصالب : وجع في الرأس يدور منه . التدويم : الدوار .

وكل هذه الممارسات إنما تهدف إلى شيء واحد هو محاولة إعتاق النفس من أسر الإحساس بالعجز وتوقف الإمكانية بمحاولة الظهور بصورة فاعلة قادرة على العطاء والتأثير.

لقد أرهب علقمة التفكير في الدهر فحاول تحرير ذاته منه بتذكر الماضي الجميل حيناً، ورسم صورة للحياة ساعة إقبالها حيناً آخر، لكن ذلك لم يمتد به طويلاً، فقد حكم على تلك الصورة حال فراغه منها بالموت، فأورث ذلك في نفسه غصة حاول الخلاص منها بالانغماس في الخمرة واللذة واللهو علها تسليه عما هو فيه، لكنه على كل حال سلو مؤقت ترتد على صاحبه بعده الأحزان فتعاود وخزه وتكديره .

* * *

(٣)

الحارث حلزة :

آذَنتنا ببينها أسماءُ ... رب ثاوٍ يمل منه الثواءُ (1)

كان نظام الحياة الجاهلية – إن صحت تسميته نظاماً – يفتقر إلى دعاة الإصلاح والسلام، فعربة الحروب والنزاعات كانت شديدة الاندفاع والتهور، ولم تكن لتقف إلا لتلتقط مزيداً من الجثث الملقاة على الطريق، ولم تكن هذه الحال مرضية لدى دعاة السلام، وما أقلهم في ذلك المجتمع المفتون بمبدأ القوة وحب السيطرة، لذا كانت أصواتهم خافتة غير قادرة على احتواء ذلك المد الجارف، فكانت بمثابة صيحة في واد مقفر .

---

(1) ديوانه، ص ١٩ .

والنص الذي بين أيدينا يقف الحارث فيه موقف إصلاح من جهة، وموقف دفاع عن قومه البكريين وفخر م من جهة أخرى، فهو لم يخلص للإصلاح تماماً، لكنه كـان يدعو إليه بلغة غير مباشرة، تتعمد الإيحاء ومخاطبة الوجدان والتنبيه للعواقب . وربما كـان اختفاء صوت الاندفاع و بيج الخصومة راجعاً إلى هرم الحارث الـذي بلـغ، حـسب الأصمعي، مائة وخمسة وثلاثين عاماً [1]. ولا شك أن هذا العمر المتقدم قد منح صـاحبه حكمة واتزاناً، فهو يدرك ـ لطول ما جرب ـ النتائج الوخيمة للحروب وما تجره مـن الدمار الذي لا ينقضي بانقضاء القتال، بل يبقى مستعراً في النفوس زمناً طـويلاً . ولـذا كان موقف الحارث موقف من يحاول إخماد نار الفتنة قبل أن يعلو ضرامها فتخرج عـن السيطرة، لكنه بالمقابل مستعد لهذه الحرب إن شبت، واثق بقوة قومه وطول بلائهم .

ولقد تحدث الرواة أن خلافاً استعر بين البكريين، قوم الحارث، وأبناء عمومتـهم التغلبيين، فسالت من الفريقين دماء غزيرة حتى أصلح بينهما عمرو بن هند، وأخذ عليهما عهداً، وحبس منهما رهائن عنده . ثم شبت الفتنة من جديد حتى كادت نار الحرب تعلق فيهما فاصطلح الفريقان على حكومة عمرو بن هند مرة أخرى، فوقف بين يديه من كل فريق رجل انتخبه قومه، فكان من البكريين الحارث بن حلزة، ومن التغلبيين عمرو بـن كلثوم [2]، فأنشد الحارث هذه القصيدة التي افتتحها بذكر بين أسماء، ثم تـشبيه راحلتـه بنعامة سريعة ذات رئال، وبعد ذلك أخذ يتحدث عن خلافهم مع خصومهم مـشيراً إلى

---

(١) ينظر : ابن الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٤٣٣ .

(٢) ينظر الخبر مفصلاً في المصدر السابق، ص ٣٧٠ .

استيائه مما حصل، ذاهباً إلى دعو م إلى تحكيم العقل وترك الطيش، وليتـ ذكر التغلبيـ ون حلف ذي ا از الذي صالح فيه عمرو بن هند بينهما فليلتزموا به ولا ينقـ ضوه . ولـ ئلا يفهم من الحارث جبنه عن القتال أو ضعف قومه ذهب يفخر بقو م وأيامهم واقتدارهم على خصومهم ومناصر م الملك عمرو بن هند في بعض وقائعه، ويخرج أثناء ذلـ ك إلى مدح ابن هند ببعض الأبيات .

ولقد ابتدأ الحارث حديثه عن خصومهم التغلبيين بلغة دقيقة تتعمد مخاطبة العاطفة وملامسة الوجدان، لأن حياته الطويلة قد علمته أن لا خير مطلقاً في اشتعال الحرب، فراح يحاول إطفاءها بلغة تجلي شدة ميله إلى التهدئة وإلجام الشر :

وأتانا من الحـ وادثِ والأنبا .... ءِ خطْـ ب نعـ نى بِهِ ونساءُ
أن إخواننا الأراقـ م يغلُـ و .... نَ علينـ ا فـ ي قِيلِهـ م إحفَاءُ
يخلِطونَ البريءَ منا بذي الذنـ .... ـ بِ ولا ينفـ ع الخلـ ي الخلاءُ (١)

فأنت تراه يسمى خصومه (إخواننا) ليستثير عواطفهم ذا اللفظ المرتبط بمعاني الألفة والود وفي سبيل إلجام الشر يعرض الحارث عليهم التقدم بأي حل يشاؤونه، فهو يـ شرع لهـ م الأبواب ويظهر الاهتمام باستماع ما في نفوسهم حتى يستجلي موقفهم قبل أن تنقدح الشرارة:

أيمـ ا خطـ ـةٍ أردتـ م فأدو .... ها إلينا تشفَـ ى ـ ا الأملاءُ (٢)

(١) الأراقم : بطون من تغلب . يغلون : يجاوزون الحد . الإحفاء : الاستقصاء، والمعنى أنم بـ الغوا في إسـ اء م . الخلي : البريء . الخلاء : البراءة والترك .
(٢) تشفى ا الأملاء : أي تشهد ا وتقرها الجماعات .

ومتى كان الخصم القادر يخاطب خصمه ـذا القول ؟ إن هذا لا يصدر إلا من شخـصية تحس بالمسؤولية تجاه ما يحصل وما يخشى حصوله . وبعد أن خاطب الحارث وجـدان التغلبيين دعاهم إلى ترك سيئ القول والعدول عن التعالي على الحق، ثم استعان بمـسكن آخر من مسكنات الحرب بعد أن رأيناه يوظف في هذه الـسبيل العاطفـة عـبر لفـظ (الأخوة)، إذ يركز هنا على استثارة القيم وتحريك النخوة عبر تذكير التغلبيين بحلف ذي ا ـاز الذي تعاهدوا عليه عند عمرو بن هند، فهل ينقض الرجال العهود ؟ :

فاتركوا الطيخ والتعاشي وإما تتعاشوا ففي التعاشي الداءُ
واذكروا حِلْف ذي ا ـاز وما قُدم فيه العهـود والكُفَلاءُ
حذَر الجـورِ والتعدي وهل ينقُض ما في المهارق الأهواءُ؟ [1]

لقد قصدنا عرض موقف الحارث من حرب بني عمومته لأن ما سبق هذا الموضوع من وحدات النص ملتبس به التباساً شديداً، ففي كل من وحدتي الغزل والظليم تتجلـى مشاعر الحارث وما يرمضه من أحاسيس الفتنة والتوق إلى الوحدة مع أقاربه التغلبـيين . لنستمع إليه في الوحدة الأولى وهو يتحسر على بين أسماء، ولنتنبه إذا شئنا معرفة الحقيقـة من مكر الشعراء وخداعهم :

آذَنتنـا بِبينِهـا أسمـ ـاءُ رب ثـاوٍ يمـل منـه الثواءُ
آذَنتنـا بِبينِهـا ثم ولـت ليت شِعري متى يكـونُ اللقاءُ ؟

---

[1] الطيخ : الكلام القبيح . التعاشي : التعالي على الحق . الحلف : العهد . الكفلاء : رهائن أخذهم عمرو بن هند من بكر وتغلب حين أصلح بينهما بذي ا ـاز . المهارق : الصحف .

يبدي الحارث حسرة على بين أسماء، ويكرر ذكر بينها تعميقاً لمعنى جرحه . واللافت أن الحارث يتحسر على بين محبوبة لا تخصه وحده بدليل (نا) الجماعـة المتـصلة بالفعـل (آذنت)، ولو كان البين متعلقاً به وحده لجاء بياء المتكلم فقال : (آذنتني) . ومن هنا يحوم الشك والتساؤل حول حقيقة المتغزل ا، المتحسر على فراقها (أسماء)، فهل يعقل أن تكون محبوبة لجماعة من العاشقين ؟ إن شريعة الحب تحرم الاشتراك في المحبوب، وتدفع العاشق بحرص شديد نحو السيطرة عليه ومنع كل طريق يفضي إليه، وعلى هذا لا تكـون (أسماء) في هذا المطلع شخصية إنسانية يتألم الحارث لفراقها، بل هي رمز لأمـر يعـني جماعة البكريين عامة، وهو أيام الوفاق التي كانوا ينعمون ا مع أبناء عمومتهم التغلبيين، وها هي تؤذن بالفراق وتوشك على الرحيل .

وحين نقف لحظة عند قوله : (رب ثاو يمل منه الثواء) ندرك قدر بعد هذا القول عن رقة الحب وما يستلزمه التغزل من لين الكلام، ما يؤكد أن الحارث لا يتواجد علـى أسماء، لأنه مشغول بقضية إصلاحية كبرى . وإذا كان الثاوي، وهو المقيم، قد يمل منـه الثواء، فإن الحارث يومئ إلى شيء لا يمل ثواؤه أبداً، إنه راحة البال وطمأنينـة الـنفس المتحصلة عن الوفاق مع التغلبيين، وهو ما سيحرص على تثبيته، كما رأينا هـذا منـه في خطابه للتغلبيين المرتكز على تحريك الوجدان مرة، وإثارة القيم مرة أخرى . وقـد ألمـح الحارث منذ البداية إلى موقفه من الخصومة وعزمه على الإصلاح عبر قوله : (ليت شعري متى يكون اللقاء ؟) فهو يتمنى اضمحلال غمامة الشر،ويتفاءل في الوقت نفسه بأن مياه الصلح

ستعاود الجريان، بدليل عدم استخدامه اسم الاستفهام (هل) لأن في هذا الاسم إيحـاء بمعاني الشك وربما اليأس، ولأنه لا تساوره هذه المشاعر فقد استدعى اسم استفهام يتضمن مشاعر التفاؤل والثقة بالتصالح، وينطوي كذلك على موقفه الرامي نحو التهدئـة، فهـو يسأل (متى يكون اللقاء ؟) فكأن اللقاء متحقق عنده ولا يعوزه سوى معرفة زمنه فقط .

ويتابع الحارث حديثه عن أسماء، أو قل عن ماضي الوفاق والمصالحة، ويعدد الديار التي ضمتهما، مورداً عدداً من المواضع المنطوية على مغاز لا يراد ا الاسم مجرداً :

بعـد عهـدٍ لنا ببرقـةَ شما ءَ فأدنـى ديارهـا الخَلْصاءُ
فالمُحيـاةُ فالصفـاح فأعنـا قِ فِتـاقٍ فعـاذب فالوفاءُ
لا أرى من عهدت فيها فأبكي اليـوم دلْهـاً وما يحـير البكاءُ (١)

أول ما نلحظه هنا لفظ (عهد) الذي كرره الحارث في موضعين، وكأنه يومئ إيماء خفياً إلى عهد (ذي ا از) الذي نقضه التغلبيون، فتوظيف لفظ (عهد) مرتين في مطلع الغزل يدل على انشغال الحارث بقضية الخصومة . ولنتأمل أسماء المواضع الواردة في البيت الثاني لنجدها متمحورة حول شاغل المصالحة وما ينتج عنها من الراحة والسلامة، فـ (المحياة) مشتق من الحياة التي يدافع الحارث عنها عبر وقوفه ضد هذه الحرب وسعيه لحبسها بزمام الحكمة . و(الصفاح) مشتق من الصفح الذي يأمل من التغلبيين التزامه ليسكن الـشر، وربما أراد هذا من قومه البكريين أيضاً ليعفو عن خصومهم في تجنيهم علـيهم ونقـضهم العهد . و(عاذب) مشتق من العذوبة التي تلمسها النفوس بزوال شبح الحرب وأوبة أيام

---

(١) أبكي دلْهاً : أي أبكي بكاءً ضائعاً غير نافع . يحير : يرد .

الصفاء والأمن . أما (الوفاء) فإنه صريح الدلالة على الوفاء بعهد ذي ا از الذي يطلب من التغلبيين احترام بنوده .

ويتحول الحارث من الحديث عن (أسماء) رمز الماضي الجميل الـذي يجِـد في حبسه عن البين، إلى الحديث عن (هند) الرامزة إلى الحاضر الموشك على الانيار :

وبعينيك أوقـدت هنـد النا....ر أخيـراً تلْـوي ـا العلياءُ
فتنـورت نارهـا مـن بعيدٍ بخزازى هيهـات منك الصلاءُ
أوقدتها بين العقيق فشخصيـن بعـودٍ كمـا يلـوح الضيـاءُ [1]

إن الانتقال من أسماء إلى هند يدعم القول بأن الحارث أبعد ما يكون عن التغزل، وإنمـا هو يوظف هذه المسميات بوعي شعري كبير للرمز إلى هم يشغله ويهيمن على نفـسه . ولو كان الحارث يتغزل فما موقع هذه النار من أحاديث العـشاق ؟ إن النـار في هـذا السياق لا تدل على شيء آخر غير نار الحرب التي يؤججها التغلبيون، ولئلا يذهب الوهم لإحسان الظن في كنه هذه النار سارع الحارث لتجريدها من المنفعة : (هيهـات منـك الصلاء) أي أنا نار لا ب دفئاً، بل هي نار شر لا تعود على أهلها بخـير . وكمـا أن الحرب ـ كما قيل ـ مبدؤها الكلام، فإن هذه النار أيضاً إنما أوقدت بعود (أوقـدتها ... بعود) فكلا الأمرين، الحرب والنار، يبدأان بشيء صغير تافه . ويكرر الشاعر نـسبة إضرام النار إلى هند، رمز التغلبيين : (أوقدت هند النار)، (أوقد ا بين ...) ليؤكـد براءة ساحة قومه من ييج هذه الفتنة .

---

(1) تلوي ا : ترفعها وتضيئها . العلياء : المكان المرتفع . تنور النار : نظر إليها من بعيد فاحصاً . خزازى والعقيق وشخصان : مواضع .

وكما رأينا الحارث في أبيات سابقة يوظف أسماء المواضع للدلالة على شيء زائد عن مجرد البقعة الجغرافية، فإنه هنا أيضاً يعطف على المسلك ذاتـه مـن خـلال موقـع (خزازى)، غير أن التوظيف هنا ذو طبيعة تاريخية، في حين كان في الـسابق ذو وظيفـة اشتقاقية . فالحارث قد قصد انطلاقاً من ميوله الإصلاحية إدراج اسم (خزازى) ليـستعيد إلى ذاكرة القوم ماضي التصالح والعمل المشترك حين خرجت بكر وتغلب صفاً واحـداً بقيادة السفاح التغلبي لقتال أهل اليمن حتى هزموهم [1]. ومن شأن استعادة انتـصارات الماضي أن تفل من حدة خلافات الحاضر وتدفع الفريقين إلى الالتئام، خاصة أن هذا يحقق لهم قوة وهيبة تشكل قانون الحياة الجاهلية، أما الخلاف والانقسام فإنه بداية الاضمحلال والضعف وطمع القبائل الأخرى فيهم . و ـذا تتبين كثرة المحاور التي يتحرك الحارث حولها لتحقيق غايته بلم الشمل، فمرة بمخاطبة الوجدان، ومرة بتحريك النخوة والرجولة، ومرة بالتنبيه لأهمية القوة في مجتمع لا يحتكم إلا إليها .

وهنا يتصل بنا القول إلى وحدة الظليم التي لم تبرز فيها سوى النعامة (الأنثـى)، وهذه الوحدة مرتبطة ارتباطاً شديداً ـاجس الحارث وشاغله، فجاءت في صور ـا العامـة مصطبغة بلون الحرب وتوابعها :

غير أني قد أستعين على الهم إذا خف بالثوي النجاءُ
بزفـوفٍ كأ ـا هِقْلـةٌ أم رئالٍ دّويـةٌ سقْفَـاءُ

---

[1] ينظر خبر يوم خزاز مفصلاً عند محمد أحمد بك ورفاقه، أيام العرب في الجاهلية (الرياض : مكتبـة الريـاض الحديثة، د.ط، د.ت) ، ص ١٠٩ .

آنست نبأةً وأفزعها القناص عصراً وقد دنا الإمساءُ

فترى خلفَهـا من الرجـعِ والوقْعِ منيناً كأنه ِإهباءُ

وطِراقاً من خلفِهن طِراق ساقطات ألوت ا الصحراءُ [١]

لم يضع أحد من شعراء الجاهلية النعامة في مثل ما وضعها الحارث، حيث لم تظهر في نص واحد تقاسي ديداً أو استقصاداً بالقتل، كما كنا نرى الحمار والثور الوحـشيين، فلـم وضع الحارث نعامته في هذا الموقف ؟ ولـم لم يختر حيواناً قد تعودنا رؤيته خائفاً وجلاً كالحمار أو الثور ؟ إن إسقاطه مشاعر الخوف على حيوان لم نعهد رؤيته خائفاً مؤشـر على شدة خشيته من نشوب الحرب حتى فاضت مشاعره على أكثر الحيوانات أمناً، فحين تبدو النعامة فزعة في موقف لا نظير له في الشعر الجاهلي كله فإن هذا يشير إلى قسوة ما يتوقعه الحارث من هذه الحرب التي ستفزع من لم يتحرك الخوف في نفسه أبداً . ثم انظر كيف جرد الحارث هذه اللوحة من ملامح الربيع والخصب فلم يفرش أرضها بالـشري والتنوم والحنظل، لأنه يعيش حالة أبعد ما تكون عن هذه الملامح، إنه يترقب في خـشية حرباً تحصد الأرواح، وتعفي كل أثر للخضرة والحياة، ولذا انسابت مـشاعره إلى هـذه النعامة فبدت فزعة مروعة، وانطبعت صورة الحرب في ذهنه على أرضية اللوحة فبـدت شاحبة جرداء .

---

[١] خف : أسرع . الثوي : المقيم . النجاء : السرعة . الزفيف : السرعة . الهقلة : النعامة . دوية : منسوبة إلى الدو وهي الصحراء الواسعة تدوي فيها الرياح . السقفاء : المرتفعة . الرجع : رجع قوائمها . الوقع : وقع أقدامها على الأرض . المنين : الغبار الرقيق . الإهباء : إثارة التراب . الطراق : الغبار . ألوت ا : فرقتها .

وقد جعل الحارث النعامة (أم رئال) لينبه من يوقدون الحرب إلى أنهم يقـدمون على أمر عظيم يدهم شره من لا صلة له بهذه الحرب كالنساء (أم)، والأطفال الضعفاء (رئال) . وكأن الحارث يلمح إلى التغلبيين عبر قوله : (أم رئال) بشنيع فعلـهم، لأن الحرب التي يسعرونها هي حرب على الحياة لما ينتج عنها من القتل والإفناء، وهذا يناقض الدور الذي تقوم به الأم التي تحضن الحياة وتعمل على إنتاجها . ثم لنقف عند نعته النعامة بأنها (دوية) أي بعيدة نائية معتزلة في الصحراء، لندرك مدى انشغاله بالنـزاع وسيطرته عليه، فهذه النعامة لم ينفعها اعتزالها في جوف الفلاة، فلقد أفزعها القناص وهي في ذلـك الموضع القصي، والحارث يرمز بهذا النعت إلى أن الحرب الموشكة على الانفلات سيشمل شؤمها البريء والمعتزل ومن لا ذنب له، ولنتذكر هنا قوله في سياق خطابه للتغلبـيين : (ولا ينفع الخلي الخلاء) .

لقد عدت النعامة عدواً شديداً خوفاً على رئالها حتى تطاير لشدها الغبار والأتربة، وهذا الجري السريع الناتج عن إفزاع القناص هو صورة من صور الحرب وما يكون فيها من ارتفاع النقع وحضور صورة الأهل والأبناء في أذهان المقاتلين . ولنلاحظ هنا اختفاء صورة الظليم/الذكر من هذه اللوحة، ولا نظن أن مرد هذا إلى سهو الشاعر أو تـضييع الرواة، بل هو وعي شعري فريد، واقتدار فني بارع، تمكن الحارث من خلالـه اسـتثمار مكنونات اللوحة وطاقاتها الإيحائية، فكأنه بإسقاطه شخصية الظليم وإبراز شخصيتي الأم والرئال يرمز عبر لغة الصمت إلى ما تخلفه الحروب من قتل الرجال وترمل النساء ويـتم

الأطفال . و ذا تغدو هذه الوحدة من النص مشحونة بمشاعر الخـشية مـن الحـرب، والتحذير منها، والتنبه لآثارها .

لقد كان الحارث بن حلزة، الشيخ الكبير ا رب، داعية سلم في غير ضعف، يحذر من علوق نار الحرب، لكنه مع ذلك مستعد لخوضها، رغم أنه لا يميل إليها . لقد علمتـه حياته الطويلة أن الحرب داء ينخر في جسد الحياة فيضعفها، وآفة تحول بين الحياة وبـين النمو والإيراق، فسعى سعياً حثيثاً لإخمادها قبل أن تضطرم . ولقد بدت هذه الفتنة عميقة التأثير على نفسية الحارث، مهيمنة على عقله وروحه، فكان النص كله حديثاً عنها، وقد رأينا هذا في المطلع الذي توهمناه غزلياً، فإذا هو حديث عن أيام الوفاق والصلح، ورأينـا ذلك أيضاً في وحدة الظليم التي غرنا ظاهرها فظنناها صورة تشبيهيه للناقة، فـإذا هـي حديث عن الحرب التي ينال شرها البريء، وتخلف بعد انجلاء نقعها قتلاً وترملاً ويتمـاً . وهكذا كان النص مرآة لأحاسيس الشاعر، وصفحة دون عليها مواقفه ورؤاه، فكان كل ما فيه من الصور والألفاظ والشخوص مستجيباً لهمه، خادماً لفكرته الرئيسة .

الفصل السادس

سلوك الطير في نسيج القصيدة

لم تقتصر مشاهد الحيوان في الشعر الجاهلي على الأرضي منه فحسب، بل كـان للطير كذلك نصيب من هذا الشعر، فقد وردت له مشاهد ترتكز في عامتها على الصراع، وتحفل بالمطاردة والخوف و تهديد الفناء، وغير ذلك من الملامح التي رأيناهـا في لوحـات الحمار والثور الوحشيان .

ولن تكون قراءتنا النصية في هذا الفصل منصبة على أية قصيدة يرد الطير فيها، بل سننتقي منها ذات الطابع القصصي التي يتتبع الشاعر فيها الطير في مواقف عديدة، فيصفه قبل الحدث وأثناءه وبعده، راسماً بذلك لوحة غنية بالأحداث والمفاجآت، لأن اسـتجلاء نفسية الشاعر لا يمكن إلا عبر ذلك الامتداد . وغالباً لا يكتفي الشعراء بوصف سلوكيات الطير فحسب، بل ينفذون إلى عالمه النفسي فيوقفون المتلقي على مشاعره، سـواء كـان الطير طارداً أو مطروداً .

وتتلخص مضامين تلك اللوحات في صقر أو عقاب يطارد قطاة تطلب الماء، فتراه يتحفز لها ثم ينقض فجأة من جهة يباغتها منها، لكنها تتنبه له فتجد في طيرانها وهو خلفها مستفرغ جهده، ويظل كذلك حتى يدنو منها دنواً يمكنه من ملامستها، فتفـزع لـذلك وتضاعف من طيرانها حتى تتمكن من الفرار . وفي مشاهد أخرى تظهر العقـاب تطـرد حيواناً أرضياً، فمرة يكون غزالاً ومرة ثعلباً ومرة أرنباً، وتشتد بينهما المطاردة حتى يظفر أحد الطرفين، فإما أن تنجو القنيصة بالهرب، وإما أن تتمكن منها العقاب .

ذلك هو مجمل لوحات الطير في الشعر الجاهلي، وما يميزها عن لوحات الحيوان الأخرى أن الشعراء لا يركزون فيها على أوصاف الجسد قدر تركيزهم على الحركة والسلوكيات، الأمر الذي جعلها غنية بالحيوية والتوتر . وتتجلى من خلال تلك السلوكيات رؤى الشاعر حول الكون والوجود، وخاصة مبدأ الصراع الذي هو جوهر الحياة وقانونا الجذري في مجتمع يضع القوة في أسمى المراتب . ومن هنا كانت لوحات الطير حقولاً رمزية تحتضن تجارب الإنسان وتعبر عن واقعه، كما سنرى في قراءاتنا التالية .

* * *

(١)

زهير بن أبي سلمى :

بانَ الخليطُ ولم يأووا لمن تركوا   وزودوك اشتيـاقاً أيّـةً سلكوا [١]

حركة موج حياة الإنسان لا تتحرك وفق هواه دائماً، فبينما يريده المـرء هادئـاً سلساً ب عليه رياح عاتية تضاعف من حركته فيزداد علواً واهتياجاً ويبيت شراع العمر فوقه يتلاعب براكبه مبعداً عنه الراحة والسكون . إنا صروف الأيام وحوادث الدهر التي لا يسلم من شراكها أحد، ومهما حرص الإنسان على الاحتماء فإن المصائب تحل بساحته فجأة من دون طرق أو استئذان، ومتى كان الدهر يستأذن الناس بصروفه ؟

---

[١] ديوانه، ص ١٦٤ .

لقد عرف عن زهير حبه للسلام ودعوته إليه، وهذا الموقف السلمي نـابع عـن شخصية تكره العدوان وتنبذ أهله، وتحترم حريات الآخرين وتدعو لصيانة حقوقهم . إلا أن هذه الشخصية المتلألئة في غمرة دياجير الفتن والحروب لم تسلم من شرر ما يمـوج في ا تمع من كثرة العداوات، فقد أغار الحارث بن ورقاء الصيداوي على بني عبد الله بـن غطفان، وكان زهير وأبوه وأبناؤه مجاورين فيهم، فغنم واستاق إبل زهير وراعيه يـساراً، ويبدو أن قوم الحارث وقفوا ضده قليلاً في شأن ما يخص زهيراً فاختلفوا عليه ليرد عليـه ملكه فأبى عليهم وانطلق، وذاك لما عرفوه عن زهير من مواقف سلمية، ولما له من علـو الكعب في الشعر، ولما لم يصن الحارث حرمة مال زهير ولم يرد عليه ما استاقه منه أنـشأ هذه القصيدة يهدده ا إن لم يعد ما انتهبه بأن يصب عليه أقذع الهجاء الذي يبقى عـاراً عليه الدهر كله :

يا حارِ لا أرميـن منكم بداهيةٍ   **لم يلْقَها سوقةٌ قبلـي ولا ملك**
فاردد يساراً ولا تعنف علي ولا   **تمعك بعرضِك إن الغادر المَعِك**
لئن حللـت بجـو في بني أسدٍ   **في دين عمروٍ وحالت بيننا فَدك**
ليأتينـك منـي منطـق قَذَع   **باقٍ كما دنـس القُبطيةَ الودك** (١)

إن زهيراً لا يبدو قلقاً في أمر عودة إبله وراعيه، فكأنه مطمئن بأنا سترجع إليـه، تأمـل خطابه للحارث تلفيه خطاباً مفعماً بالثقة والقوة، موحياً بالاقتدار عليه واللامبالاة به، فهو يأمره أمراً بأن يرد عليه ملكه وليحذر من المماطلة في ذلك، فأمر إعاد ا إليه متحقـق في

---

(١) المعك : المطل . جو : موضع . دين عمرو : طاعته، وعمرو هو عمرو بن هند . فدك : موضـع . القـذع : القبيح . القبطية . كل ثوب أبيض . باق : يجري على أفواه الرواة . الودك : الدسم .

نفسه لكنه يريد ذلك أن يتم في أسرع صورة وبلا التواء . وهذا الضرب في مخاطبة الخصم لا يصدر إلا عن نفس عزيزة تشعر بتفوقها، وتستنكر استنكاراً ضمنياً كيـف سـولت للحارث نفسه الإقدام على تلك الفعلة وهو يعلم أنا لشخص مثل زهـير ؟ !! ثم انظـر كيف هدده بالهجاء تهديداً مبنياً على التوكيد المكرر باللام والنون (ليأتينك من منطـق قذع) فهذا مؤشر آخر على أن زهيراً واثق بدحر الحارث واسترداد ما استلبه منه .

ذلك هو موضوع القصيدة الرئيس الذي أهم زهيراً وأصابه بالذهول والاضطراب لعلوقه في شراك أمر يصيح في الناس بأن يتجنبوه . ولامتلاء نفس زهير بهـذه الحادثـة لم يستطع الانفكاك من ضغطها عليه وهو ينسج خيوط النص الأخرى، فبدت في ألفاظهـا ومعانيها ملامح ذلك العدوان، فلنتأمل طبيعة نسج خيط الظعائن الذي افتتح بـه الـنص لنرى قدر انبثاقه من رحم تلك المعاناة ومدى تعبيره عنها :

بانَ الخليطُ ولم يأووا لمن تركوا ... وزودوك اشتياقاً أيّةً سلكوا
رد القيانُ جمالَ الحي فاحتملوا ... إلى الظهيرةِ أمر بينهم لَبِك
ما إن يكاد يخليهم لوجهتهم ... تخالجُ الأمر إن الأمر مشترك [١]

ينطوي هذا المقطع على إشكاليات كبرى تبعد به عن أن يكون حديثاً عن الظعائن، فحين نقف أمامه وقفة تمحيص نلفيه عارياً مما تحتوي عليه لوحة الظعائن في العـادة، وخاصـة خلوه من مشاعر الوجد وتصدع الفؤاد إثر حركة رحيل الظاعنين، الأمر الذي يدفعنا إلى التفتيش فيما وراء الألفاظ، فلعلنا نعثر على ما يعين على استجلاء الحقيقـة . وأول مـا

[١] الخليط : المجاور لك في الدار . أية : أية جهة سلكوها . القيان : الإماء . اللبـك : المخـتلط . لوجهتـهم : لطريقهم . تخالج الأمر : اختلافهم في الرأي . مشترك : لم يتتابع الناس على أمر واحد، هذا له رأي وهذا له رأي .

نلاحظه أن زهيراً لا يصرح باسم حبيبته الظاعنة ولا يتحدث عنها مطلقاً، ولا يـشير إلى وصال قديم كان ينعم به معها، الأمر الذي يعطينا مؤشراً دالاً يفضي بنا إلى تقليب النظر في حقيقة (الخليط) الذي يشتكي من بينه . لقد خلا المطلع من حديث الحب ونـبض الوجدان، وهذا الملمح الهام يفتح لنا أفقاً آخر في تأويل المعني بـ (الخلـيط)، وتفيـدنا المعاجم بأن الخليط هو المخالط الذي يخلط إبله أو ماشيته بملك غيره، ويراد ا كـذلك جماعة الناس المختلطين [1]. وإذا كنا نعرف أن زهيراً كان جاراً في بـني عبـد الله بـن غطفان، وأنه أنشأ هذه القصيدة بسبب إبله التي استاقها الحارث الصيداوي حين أغار على جيرانه الغطفانيين، جاز لنا الظن بأن (الخليط) البائن ليس سوى إبله التي كانت مخالطة لإبل من جاور فيهم . وليس قوله : (وزودوك اشتياقاً) إلا تعبيراً عن تعلق زهير بملكـه وشوقه لعودته إليه .

ونريد أن نفكر قليلاً في سر ذلك الاختلاف الذي سبق رحيـل الظعـائن، بـل ورافقها في رحلتها، فزهير يذكر أن الأمر قد اختلط على أهل تلك الظعن، فاضطربوا في أمرهم وتضاربت آراؤهم، وظلوا كذلك حتى لم يتحركوا إلا عند (الظهيرة) !! وهـذا التخالج في الأمر، والوقت الذي بدأ فيه الرحيل لا يتسق أبداً مع طبيعة رحيـل الظعـائن الذي يكون عادة رحيلاً منظماً لا اختلاف فيه، وتكون ساعة انطلاقه قبيل الـصبح أو في وقت لا تكون الشمس فيه مسلطة على الرؤوس . وإذا كان زهير يصف رحيل الظعـن

---

[1] ينظر : اللسان، ٢٩١/٧ (خلط) .

بأنه مختلط مضطرب، وبأنه كان في أشد الأوقات حرارة واشتعالاً (الظهيرة) فهل نوافقه على زعمه بأنه يصف ظعائن ؟ إن زهيراً في الحقيقة لا يصف غير بني الصيداء بعد انتهائهم من الغارة واستياقهم إبله، فقد اختلج أمرهم واختلط - ولنتنبه للتقارب بين اختلاط الأمر و (الخليط) الذي يشكو زهير من بينه في المطلع - حيث اختلفوا في شأن ما يخص زهيراً من غنيمتهم بين من يقترح ردها وبين من يصر على استياقها، فمضوا وهم مختلفـون لم يفصلوا في أمرهم . ولهذا لم يكن وقت (الظهيرة) مانعاً لقوم غازين من التحرك فيه، لأن من شروط نجاح الغارة سرعة الهجوم، وسرعة الانفضاض عمن غزوهم والحـرص علـى النأي عنهم لئلا يجتمعوا فيدركوهم .

ويستمر الخلاف بين بني الصيداء يرافقهم طوال رحلتهم :

وعرسـوا ساعةً في كُثْبِ أسنمةٍ ومنهـم بالقَسوميـاتِ معترك
يغشى الحُداةُ بهم حر الكثيبِ كما يغشي السفائن موج اللجةِ العرك
ثم استمـروا وقالوا إن موعدكم ماءٌ بشرقي سلمى فَيد أو ركَكُ [١]

إن زهيراً يلمح إلى اختلاف بني الصيداء بانقسامهم فريقين : فريق في (كثب أسـنمة) وفريق (بالقسوميات)، ونراه يقول بعد ذلك : (ثم استمروا) وكأنه يـشير إلى التئـام رأيهم لكنه ما يلبث أن يقسم القوم مرة أخرى إلى فريقين أو أكثر حيث ضربوا بينـهم موعداً هو (ماء بشرقي سلمى فيد أو ركك) . ولنا أن نتساءل : هل يمكن لهذه الحـال

---

(١) أسنمة والقسوميات وسلمى وفيد وركك : كلها مواضع . عرسوا : من التعريس وهو النـزول في آخر الليل أو في أية ساعة من ليل أو نار . معترك : نازلون منيخون . حر الكثيب : خالصه الذي لا تراب فيه . الكثيب : الرمل المنبسط . العرك : الملاحون .

أن تصدق على رحيل الظعائن ؟ إننا ندرك أن رحلة الظعائن قائمة على اتحـاد الـصف فكيف يصح أن يعرس بعضهم في (كثب أسنمة) وينـزل بعضهم الآخر (بالقسوميات) ؟ وما الذي يدعو الظاعنين إلى ضرب موعد بينهم (بشرقي سلمى) وهم إنما يظعنون معاً ويسيرون معاً ؟ إن ذلك الوصف لا ينصرف إلى شيء آخر غير تصوير مـا حـل بـبني الصيداء من اختلاج الأمر وتضارب الرأي بعد انتهاء غار م، ووصف حرصهم البالغ على الابتعاد عن موطن الغارة التي عبر عنها سيرهم وقت (الظهيرة)، وكذلك قوله : (يغشى الحداة م حر الكثيب)، قال الأصمعي – فيما يروي شارح الديوان – " اختصروا م الطريق فحملوهم على حر الكثيب " فهذا الاعتساف الزمـاني (الظهـيرة) والمكـاني (حر الكثيب) لا يعبر إلا عن قوم غزاة غانمين يخشون أن يدركوا، وليس ذلك الانقسام إلا حيلة يتعمدها المغيرون عادة لتخف حركتهم ويسهل سيرهم .

وبعد الانتهاء من الترميز لما وقع من بني الصيداء، يتحول زهير إلى بعث رسـائل ضمنية لخصومه يستعين على ذلك باستثمار الطاقة الإيحائية لبعض ضروب الحيوان :

هل تلحِقَني وأصحابي م قُلُص يزجي أوائلَها التبغيـلُ والرتك
وقد أراني أمام الحـي تحملُني جرداءُ لا فَحج فيها ولا صكَك
مرّاً كفاتاً إذا ما المـاءُ أسهلَها حتى إذا ضربت بالسوطِ تبترك [1]

---

[1] القلص : جمع قلوص وهي الفتية من الإبل . يزجي : يسوق . التبغيل : ضرب من السير . الرتـك : مقاربـة الخطو . جرداء : فرس قصيرة الشعر وهي من علامات النجابة . الفحج : إقبال إحدى الرجلين علـى الأخـرى . الصكك : اصطكاك العرقوبين . الكفت : سرعة العدو . إذا ما الماء أسهلها : أي عرقت . تبترك : تجتهد في العدو.

إن زهيراً الذي ينبذ الحرب ويكره العدوان حائر فيما حل به، فهل يصبر ويختـار طريـق الرفق لاسترداد حقه من بني الصيداء، أم ينـزع هذا اللباس فيركب طريـق الثـورة في خطاب خصومه . إنه متأرجح بين هذين الطريقين، وقد ساق في المقطع السابق ما يعـبر عنهما عبر رمزي الناقة والفرس، فالناقة رمز التجلد وطول الاحتمال، والفرس رمز القوة والاندفاع، فكأنه يكشف عبر هذين الرمزين عما في ذاته من الحيرة، ويرسل بهما أيـضاً رسالة إيحائية لبني الصيداء تعرض عليهم حلولاً يقترحها لحل الأزمة، فإما أنه سـيمنحهم فرصة يصبر فيها عليهم، وإما أنه سيثور عليهم فينطلق انطلاقة فرس (جرداء لا فحج فيها ولا صكك) هذا في حال إصرارهم على حبس إبله وراعيه . وما تلك الأوصاف الـتي خلعها زهير على ذلك الفرس من الصلابة والقوة ومن انتفاء الفحـج والـصكك عنـها وسرعتها الشديدة حتى في حال عرقها، إلا رموز لما يتصف هو به من صلابة العزيمة على استرداد حقه، وقوة إرادته في ذلك، وبراءته التامة من الفتور أو الارتخاء في المطالبة كمـا برئت هذه الفرس من الفحج والصكك . وحيث إن الجهد الذي بذلته الفرس حتى تصبب العرق منها لم يزدها إلا نشاطاً وسرعة - (مراً كفاتاً ... تبترك) - فكذلك الاعتـداء الذي نال زهيراً من بني الصيداء لم يوهن قوته بل فجر فيه الحماسة والعزيمة الماضية . وما ذاك العرق الناضح من الفرس إلا رمز لعرق الغضب والغيظ الذي يرشح به زهير، فليتنبه خصومه لذلك، وليكفوا عن باطلهم لئلا يلجئوه إلى الثورة .

ولم تكن الثورة التي يزمع زهير إثارتها على بني الصيداء ثورة قتال وسلاح، بل هي ثورة كلامية تستمد طاقتها من مادة الشعر، حيث سيدنسهم بهجاء لاذع تسير به الرواة :

ليأتينك مني منطـق قَذَع ... باقٍ كما دنس القُبطيةَ الودك

إن القوة التي يعتز بها الجاهليون ويقيسون الأقوام بها مبدأ يرفضه زهير، وما كانت إغارة بني الصيداء على بني غطفان إلا اغتراراً منهم بقوتهم وإدلالاً بها، وربما استقلوا شأن زهير الذي لا يقيم في ديار قومه مزينة فاجترؤوا على التعدي على ملكه، وزهير الذي يأبى مبدأ العداوة راح ينبه بني الصيداء إلى أن القوة ليست كل شيء، وقد استعان على عرض فكرته هذه بلوحة شعرية أبدع في رسمها تتضمن مطاردة حثيثة بين صقر وقطاة، جعـل الأول رمزاً لبني الصيداء، والقطاة رمزاً له هو في موقفه من بني الصيداء وتدبيره الذي يزمع القيام به إن أصروا على موقفهم :

كأنها من قطا الأجبابِ حانَ لها ... ورد وأفـرد عنها أختها الشبك
جونيةٌ كحصاةِ القَسـمِ مرتعها ... بالسي ما تنبِت القَفْعاءُ والحَسك[(١)]

لقد آمن زهير بأن ما يمر بالإنسان من أحداث يزيده قوة ومعرفة، ويجعلـه أكثـر إرادة، فعداوة بني الصيداء عليه لم تصبه بالوهن، بل ضاعفت صلابته وتصميمه، ويستعين زهـير ببعض ضروب الحيوان لإبراز هذه الفكرة، فقد رأينا أن ما مر بالخيل الـتي فـرغ مـن وصفها من جهد وعدو زادها قوة ونشاطاً، وكذلك هذه القطاة نجدها قد تعرضت لموقف

---

(١) كأنها : أي الخيل التي انتهى من وصفها . الأجباب : مواضع فيها ركايا . جونية : ضرب من القطا . كحصاة القسم : هي الحصاة التي يقدر بها الماء في القدح إذا كان القوم في سفر وقل ماؤهم حيث يصبون عليها الماء حـتى يغمرها . السي : موضع، أو هي ما استوى من الأرض . القفعاء والحسك : ضربان من النبت .

سابق زادها سرعة وتنبهاً، فقد (أفرد عنها أختها الشبك) أي علقت حبـال الـصائد بصاحبتها وتمكنت هي من الفرار، ولا شك أن تجربة الفقد هذه قد أمد ا بطاقة كبيرة من اليقظة تجعل فرص اقتناصها أقل,وهذا مثال رمزي لما أمدت العداوة زهيراً به من القوة والإرادة.

ولقد جعل زهير هذه القطاة في خصب ونعيم، فهي لا تعاني ظمأ ولا مسغبة، فقد أضاف زهير القطاة، وهي الذات الموازية، إلى الأجباب (قطا الأجباب) وهي مواضـع يجتمع فيها الماء، ليدل هذا التركيب على غزارة الماء لديها ووفرته . ثم جعل موضع إقامتها معشباً خصيباً (مرتعها بالسي ما تنبت القفعاء والحسك) . هذه الحال التي تتمتـع ـا القطاة هي حال سابقة لهجوم الصقر عليها، أما بعد هجومه فقد أُصـيبت بالاضـطراب والارتباك، وهذه الحال دقيقة الإشارة على ما كان يهنأ به زهير قبل إغارة بني الـصيداء، حيث كان آمناً مطمئناً لا يشكو هماً حتى باغته بنو الصيداء فنـزعوا عنه رداء الـسكينة فبات متوتراً قلقاً .

ولنقف لحظة عند سر تشبيه القطاة بحصاة القسم (جونية كحصاة القسم) وهذه الحصاة ميزان من موازين القسط تلجأ إليها الجماعة عند الحاجة فتأخذ حكمها بالقبول، فكأن زهيراً يرمي من وراء هذا التشبيه إلى التذكير بما شهر عنه من حب العدل والسلام، ومن كانت هذه صفته فإنه لا ينتظر منه اعتداء على أحد، وهو ذا يـومئ إلى طهـارة موقفه تجاه بني الصيداء، فهو لم يبادئهم بعداء سابق فتكون عداو م عليه ثأراً أو انتقامـاً، ما يعني أن إغار م كانت ظلماً واعتداءً، و ذا يتجلى أن الصلة بين القطاة، رمز زهـير،

والحصاة ليست صلة تماثل أو تشابه مادي حسي قدر ما هي صلة تقارب معنوي يستثمر المعاني الحافة بالمشبه به قاصداً المضمون لا الهيئة .

وكما كان زهير آمناً فباغته الهجوم، فكذلك كانت القطاة حين فاجأها الـصقر، ويصور زهير فرارها تصويراً ملوناً بأحاسيسه، إذ تتجسد فيه رؤيته لخصومه، كما تنبعث منه رسالة ضمنية تحذيرية تنبه بني الصيداء بأن القوة ليست معيار النصر الوحيـد، فقـد يتمكن الضعيف من الفتك بالقوى بأسلحة من نوع مختلف :

أهوى لها أسفـع الخدين مطرق ريش القوادمِ لم تنصب له الشركُ

لا شيءَ أجـود منها وهي طيبةٌ نفساً بما سـوف ينجيها وتترك

دونَ السماءِ وفوق الأرض قَدرهما عند الذنابى فلا فَوت ولا درك

عند الذنابى لها صـوت وأزملةٌ يكاد يخطِفُهـا طـوراً و تِلِك [(١)]

الفعل (أهوى) يشي بالسرعة والمباغتة، فكأن الصقر سقط على القطاه فجأة دون علـم منها، وهذه المباغتة تتفق مع طبيعة هجوم بني الصيداء الذي كان مفاجئاً .

ولقد حرص زهير أن يجمع للصقر نعوت العتق والنجابة، فإذا هو (أسفع الخدين) أي في جانبي وجهه سواد تعلوه حمرة، وهذا إشارة لكثرة ما يصيد من القنص حيث تلطخ وجهه بدماء فرائسه، وتشير هذه الصفة أيضاً إلى طول خبرته وكثرة ممارسـاته . وهـو كذلك (مطرق ريش القوادم) وأيضاً (لم تنصب له الشرك) وهذه صـفات جـسدية

---

(١) أهوى : انقض . السفع : سواد تعلوه حمرة . مطرق : أي بعض ريشه على بعض ليس بمنتشر فهو أعتق له . لم تنصب له الشرك : لم يذلل . تترك : تدع بعض طيرانا فلا تخرج كل ما عندها . عند الذنابى : صار عند ذنبـها . الأزملة : اختلاط الصوت . تملك : تسرع .

تمنحه النشاط والسرعة . ونموذج الصقر هذا مثال يقدمه زهير لبني الصيداء الذين ربما رأوا في أنفسهم ما اجتمع لهذا الصقر فاجترؤوا على العدوان ثقة بالنصر والغلبة، ولكن القـوة ليست بوابة للنصر دائماً فلننتظر لنرى ماذا حل ـذا الصقر .

ورغم ما يتسم الصقر به من المزايا إلا أن القطاة لم تستسلم له، فقد قابلت نشاطه بنشاط مثله أو يزيد (لا شيء أجود منها) أي في سرعتها وسعيها نحو النصر المتمثـل في النجاة منه، وهذه الحال إيماء لحال زهير الذي لم يخنع لبني الصيداء، بل شمر واستعد حـتى ربما خاله من نظر إليه بأن لا أحد أجود منه في التهيؤ لرد المظلمة . ومن اللافت أن القطاة كانت واثقة بالنجاة رغم ما اجتمع للصقر من مقومات النصر، إذ كانت (طيبة نفساً بما سوف ينجيها) ولا شك أن زهيراً إنما يعبر ـذا عن مشاعره هو تجاه خصومه، فقد كان واثقاً بأنه سيتغلب عليهم ويرغمهم على رد ما انتهبوه منه، ما يعني أنه لم يكن يحسب لهم حساباً، كما أن هذه القطاة لم تبال كثيراً بالصقر . ولعلنا نتذكر كيـف كـان يوجـه للحارث خطابه المفعم بالثقة والتهديد بالهجاء الذي لا يزول أثره إن لم يسارع بإصـلاح فعلته . ويفتح لنا موقف القطاة من الصقر نافذة أخرى تتيح لنا استجلاء موقف زهير من بني الصيداء، يتبين ذلك في قوله : (... بما سوف ينجيها وتترك) فالفعل (تترك) يدل على أن القطاة، رغم ما أوتيه الصقر من القوة لم تستفرغ كل طاقتها للنجاة، وهذا يؤكد ثقتها من جانب، ويوحي من جانب آخر باستصغارها إياه، وأن النجاة منه لا تستلزم إلا القليل من الجهد . وهذا الفعل المثقل بالدلالات يشي باحتقار زهير لبني الصيداء، وأنه لا

يتطلبون توعداً كبيراً ليعيدوا ما استلبوه، فقليل من التهديد وشيء من الإنذار كـاف في حقهم لتحقيق ذلك .

وتفلح القطاة في التخلص من عدوها، حيث يممت تلقاء واد التجأت في شـجره منه، إلا أن نجا ا تلك انطوت على حيلة كانت تحوكها منذ غمرة الـصراع، والـصقر خلفها يواصل عدوانه بإصرار غافلاً عما تدبره له :

ثم استمرت إلى الـوادي فألجأها   منه وقد طَمِـع الأظفار والحَنك
حتى استغاثت بمـاءٍ لا رشاءَ له   من الأباطـح في حافاتـهِ البرك
مكللٌ بأصول النجـم تنسجه   ريح خريـق لضاحي مائِهِ حبك
فـزل عنها ووافى رأس مرقَبَةٍ   كمنصِبِ العِتر دمى رأسه النسك [1]

إذن فالقطاة لم تكن تسعى للنجاة فحسب، بل كانت تدبر خطة للقضاء على هذا العدو، ولقد تمكنت رغم ضعفها أن تفتك به رغم عتقه ونجابته، حيـث اسـتطاعت بـذكائها وحسن تخطيطها أن تقوده بطيرانا نحو صخرة تعلمها، فزادت من سرعتها حين اقتربـت منها ثم انحرفت عنها فجأة كلمح البصر فلم يستطع مجارا ا في ذلك فارتطم ا فكان ا هلاكه . وهنا ندرك السر في حرص القطاة على عدم إطالة طرفي المسافة بينها وبين الصقر حين كانت تتيح له الدنو منها لتطمعه فيها فيظل مجتهداً في طيرانه يبذل أقـصى جهـد لإحساسه بأنه سينالها حتماً . وزهير يؤكد على سلوك القطاة هذا في ثلاثة مواضع : (فلا

---

[1] الحنك : المنقار . لا رشاء له : أي أنه يجري على وجه الأرض . البرك : ضرب من طيور الماء . النجم : نبت لا ساق له ينبت حول الماء كالإكليل . ريح خريق : شديدة الهبوب . لضاحي مائه : ما برز للـشمس . الحبـك : طرائق الماء . فزل : أي الصقر . المنصب : الحجر . العتر : ما يذبح في رجب .

فوت ولا درك) و (يكاد يخطفها طوراً و تلك) و (وقد طمع الأظفار والحنك)، والقطاة إنما كانت تصنع ذلك لتفتك بعدوها وفق مخطط مرسوم، وقد تم لها ما أرادت .

لقد ذكر زهير أن القطاة (استمرت إلى الوادي فألجأها) من الصقر، أي أنها لاذت به لتفرغ خوفها، ولعلنا نتذكر أن زهيراً لم يهدد الحارث بن ورقاء وقومه بشيء غير الشعر الذي سيهجوهم به، الأمر الذي يتيح لنا تأويل هذا الوادي الذي التجأت إليه القطاة بأنه وادي الشعر الذي سيلتجئ إليه زهير لإفراغ غيظه على بني الصيداء . وإذا كان وادي الشعر لا يعين الشاعر على القول إلا إذا كان خالياً لا حركة فيه فإن ذلك الوادي الذي التجأت إليه القطاة متحقق فيه هذا الشرط، ما يرجح كونه رمزاً للشعر الذي سيلتجئ إليه زهير، فوادي القطاة (لا رشاء له) أي أن ماءه يجري على وجه الأرض فليس فيه بئر ذو رشاء يقصده الناس، ما يعني أنه خال من الحركة وانتظار الوراد . وفي البيت الثالث يصف زهير ذلك الوادي بشدة الخصب وغزارة الماء، وهذه الوفرة صورة رمزية لانفتاح أبواب الشعر لزهير يدخل من أيها شاء، فهو لن يعسر عليه الهجاء، لأن أرض الشعر لديه خصبة ذات أفانين وطرائق، كحبك الماء الجارية في وادي القطاة .

لقد ضرب زهير في هذا النص مثالاً لما يقع بين الناس من طمع القوي في الضعيف، وأسند تأدية أدوار المثل إلى الصقر والقطاة، إلا أنه جعل النهاية الشعرية مباينة لما يحصل بين البشر، فكأنه ينبه المتلقين، ويخص بني الصيداء، إلى ألا يغتروا بقوتهم، فربما استطاع من يبدو في الظاهر ضعيفاً أن يفتك بالقوي، كما كان من هذه القطاة التي فتكت بالصقر،

ولم تكن وسيلتها إلى ذلك سلاحاً مادياً أو قوة جسدية بل كانت عملاً ذهنياً مرتكزاً على التدبير والتخطيط المنظم . إذن فهناك أسلحة غير مادية يستعين ـا البعض لمصاولة أعدائهم، رأينا لها مثالاً لدى القطاة المعتدى عليها، أما مثالها عند زهير فهو الشعر الذي سينتقم به لنفسه، وهذا السلاح يتفق مع سلاح القطاة بكونه عملاً ذهنياً يستلزم الأناة والتنظيم .

ومما سبق نستطيع القول بأن هذا النص بتعدد شرائحه وتنوع مشاهده حديث عن موضوع واحد، وهو اعتداء بني الصيداء على ملك زهير، وهو الحادث الذي أهمه حتى فاض من جوانبه فبدت ملامحه في كافة مقاطع النص، فكان تعبيراً ذا لغة إشارية عن ذلك الهم، انكشفت من خلاله خواطر زهير وهواجسه .

* * *

(٢)

صخر الغي :

لعمر أبي عمـرو لقد ساقه المنا إلى جـدثٍ يوزى له بالأهاضبِ [١]

ليس في حياة الإنسان شيء أشد تأثيراً من حادثة الموت، إنه الشبح المقلق الـذي يتهدده في كل وقت وحين دون أن تكون له هيئة أو جرم، يهجم عليه فجأة من غير طَرق فيجد نفسه أمامه على غير موعد . وعادة ما تكون مواقف الفقد الواقعة للآخرين سبباً في إذكاء شعلة النهاية في ذات المتأمل، خاصة حين يكون مرتبطاً بالمفقود رباط صـحبة أو قربى . وبين يدينا نص لشاعر يقاسي تجربة فقد تمثلت في موت أخيه (أبي عمرو) بسبب حية نهشته فمات، وكان هذا الميت مع الشاعر صخر في طريقهما للإغارة على قوم، فباتا في طريقهما إليهم في موضع تسللت فيه حية إلى أبي عمرو فقتلتـه قبـل أن يـصلا إلى غايتهما[٢]، فرثاه بهذا النص الذي ضمنه مشاعره تجاه الموت والكون والحياة، كما أودعه شيئاً من هواجسه الموحية بتحول في مسلك حياته، إذ إن صخراً معدود ضمن لـصوص العرب وذؤبانهم الذين يكثرون القتل والاعتداء، فربما أن تلك الحادثة كانت منعطفاً حاداً أوجبت عليه التفكير في ضرورة تغيير منهج حياته المرتكز على العدوان :

لعمر أبي عمـرو لقد ساقه المنا إلى جدثٍ يوزى له بالأهاضبِ
لحيةِ قَفْـرٍ في وجـارٍ مقيمةٍ تنمى بها سـوق المنا والجوالبِ

---

(١) السكري، شرح أشعار الهذليين، ص ٢٤٥ .

(٢) ينظر : الأصبهاني، الأغاني، ٢٢/٥٠٤ .

أخي لا أخا لي بعده سبقت بِهِ منيته جمع الرقَى والطبائبِ [١]

تختلف بنية هذا النص عن بنية كثير من النصوص القديمة اختلافاً فرضته طبيعة التجربة، والتفاوت بين الشعراء في القدرة على ضبط المشاعر والتحكم في وقت البوح ا . وبيان ذلك أن صخراً ابتدأ نصه بالغرض الرئيس مباشرة، ثم تلا ذلك برسم لوحات الحيوان والتعزي بمصائره، والعادة في بناء القصيدة القديمة أن الشاعر يرجئ الحديث عن غرضه الرئيس حتى الفراغ من مشاهد الحيوان . ويبدو أن ما دفع صخراً لقلب معمار النص هو شدة تألمه لموت أخيه، حيث لم يطق حبس مشاعره حتى نهاية النص، فتدفقت منه عند أول بيت فانساق مع مشاعره متحدثاً عن همه بحزن بالغ .

وتكشف بعض الألفاظ في المطلع عن إحساس صخر بالقهر والعجز المطلق أمام سلطان الموت، فهو يكرر القول بأن المنية تسوق الحي إلى مصيره (لقد ساقه المنا) (تنمى ا سوق المنا)، ففعل السوق دال على خضوع المسوق وانقياده في خضوع تام، هذه هي رؤية صخر عن الموت الذي لا تجدي معه المقاومة، حيث يبقى المرء أمامه خاضعاً مستسلماً . وفي موضع آخر يذكر صخر أن المنية لا تعوق تقدمها حصون الطب والتعاويذ أو الرقى المضروبة حول الإنسان : (سبقت به منيته جمع الرقى والطبائب) إنها تخترق ذلك كله بيسر فتقتنص صيدها . والفعل (سبقت) يعبر عن التفوق والغلبة التي قُهر ا الإنسان وغُلب .

---

(١) المنا : القدر . الجدث : القبر . يوزى : يشرف وينصب . الأهاضب : جمع هضبة . تنمى ا : ارتفع ا وقادها إلى الجبل . الجوالب : أراد جالبة القدر . ومعنى البيت الأخير: لم تغن عنه الرقية والطبائب (السحرة) حتى أتته المنية.

وبعد أن أخرج صخر شيئاً مما يحرق كبده على أخيه انتقل بعد ذلك إلى رسم لوحة تحركها شخصية الطير، وتتجسد فيها مواقف الحياة خاصة فيما يتصل بالصراع مع الموت، الأمر الذي يوجب علينا الوقوف طويلاً عند الشخصية المحورية في اللوحة وهي العقاب، نتأمل سلوكيا ا، ونستكنه عالمها النفسي، لأن ذلك كله مشحون بالرموز التي يقع تأويلها في حيز العالم الإنساني، وهو العالم الذي انطلق صخر منه حائراً يجلله الخوف والقلق، فأخذ يتأمل عالم الطير، فألفاه ـ في بعض مشاهده ـ يتقاطع مع حياة البشر بما فيها من الآمال وصروف الأيام :

ولِلهِ فَتخاءُ الجناحين لِقْوةٌ   توسد فرخيها لحوم الأرانبِ
كأن قلوب الطير في جوفِ وكْرِها   نوى القَسبِ يلقى عند بعض المآدبِ [(١)]

يستلزم الدخول إلى أرضية النص، خاصة حين يكون نصاً شائكاً، معرفة مفاتيحه وأسراره، وبين يدينا نص مشحون بالوحي والإيماء الخفي الذي يحتم بذل ا هود لاستكناه حقيقة ما يريده الشاعر، وتتضاعف المسؤولية حين يتسلل العقل بريشته إلى النص، فينتقي بعض الصور ، ويلون شيئاً من المشاهد، وعند هذا لا بد من ربط اللوحة المرسومة بخلفية الشاعر وموقفه أثناء الإنشاد . وحسب هذه الرؤية يمكننا جعل (اللقوة) رمزاً لأبي عمرو المرثي، والنظر إلى الأوصاف والأحوال التي تكتنفها على أنا رموز تجسم رؤى صخر وأفكاره حول الكون والوجود .

---

(١) فتخاء الجناحين : أي أنما لينان مسترخيان، هكذا خلقتها . اللقوة : العقاب . القسب : التمر . المآدب : جمع مأدبة وهي الدعوة .

لقد ذكر صخر أن هذه العقاب (توسد فرخيها لحوم الأرانب) وهذه الحال التي تعيشها تنطوي على معنيين دالين على التمكن من الحياة، فهي تدل أولاً على الرخاء وسعة العيش، ويعمق صخر هذا المعنى عبر أداتين : الأولى الفعل (توسد) الدال علـى كثـرة اللحم الذي فاض عن حد الحاجة حتى توسده الفرخان . والثانية صيغة الجمع في (لحوم) التي تؤكد معنى الكثرة . وأما المعنى الثاني الذي تنطوي عليه الحال المذكورة عن العقـاب فهي قو ا وعدم استعصاء شيء عليها، فمن أين لها ذلك اللحم الكثير الـذي يفترشـه الفرخان لو لم تكن سريعة شديدة البطش ؟ فهذان المعنيان ـ سعة العيش والقوة ـ دالان على الصلابة والتحصن ضد الفناء، ما يعني أن هذه العقاب لا تعاني ديداً من المـوت . وصخر إنما يومئ ذه الحال إلى ما كان يتمتع فيه أخوه أبو عمرو قبل أن تفجأه المنيـة، ولنتنبه إلى أن خروجه للغارة التي نهش فيها إنما هو دليل قوته وتمكنه . ولعـل (لحـوم الأرانب) هنا رمز لكثرة ما غنم المرثي من جراء غاراته، إذن فصيغة الجمع ذات وظيفـة دالة على مستويي الرمز والتأويل .

وتسهم إشارة صخر إلى كثرة قلوب الطير في عش العقاب ـ (كأن قلوب الطير في جوف وكرها) ـ في تعميق معنى الرخاء والسعة الذي تنعم به . وقد بنى صخر اللفظ الدال على هذا المعنى ـ وهو (قلوب) ـ على نفس صيغة الجمع وبنائه الذي بنى عليـه (لحوم) بغرض استثمار دلالة الجمع على الكثرة ووفرة الزاد . وهو معنى هام في سـياق

اللوحة ونايتها التي ستقف عندها، كما أن له معنى في جانب التأويل يدل ـ كما سبقت الإشارة ـ على بطولة المرثي وسعة عيشه .

وفي جمع صخر بين (لحوم الأرانب) وهي حيوان أرضي، وبين (قلوب الطير) وهي كائن سماوي، إشارة إلى سعة سيطرة هذه العقاب فكأنا مالكة لهذين العالمين قادرة على ما فيهما . ويجدر بنا ألا نغفل عن أن هذه النعوت والمعاني منصرفة بأسـلوب غـير مباشر إلى شخصية المرثي، خاصة أن هذا النص قد خلا مما تزدحم به نصوص التأبين عادة من ذكر فضائل الميت ومآثره، ما يوحي بأن صخراً اختار التعبير عن ذلك بلغة إشـارية فكانت ملامح العقاب مرآة لشخصية أبي عمرو .

وأكثر ما يعنينا في هذا البيت علاقة التشبيه بين (قلوب الطير) و (نوى القـسب)، فالمشبه صورة ترشح بالقتل والتمزيق، والمشبه به ـ (نوى القسب) ـ صورة دالة على السكينة والأمن، ويجتمع طرفا التشبيه في كونما علامتان على بقايا شيء مأكول هدفـه التملؤ من الحياة للتحصن ضد الموت، إلا أنما يتباينان تبايناً كبيراً في الوسيلة المؤديـة إلى ذلك الهدف، فـ (قلوب الطير) مؤشر على أن الجسر الذي تعبر منه العقاب نحو الحياة قائم على دعائم القتل وانتهاك الحريات، وليس كذلك (نـوى القـسب)، إذن فهـذه العقاب التي هلكت في ناية اللوحة نموذج يبين صخر من خلاله مصير مـن يكـون زاده مرتكزاً على النهب والاعتداء على الأموال والأنفس، ويترجح هذا حين نسترجع ما سبق ذكره من أن المرثي هلك وهو في طريقه لممارسة العدوان مع أخيه صخر على أحد أحياء

العرب، فكأن تلك الحادثة كانت نقطة تحول في حياة صخر ومنهج عيشه انتقلت به من ركوب الغزو والغارات إلى السلم واحترام حريات الآخرين . والأبيات التالية تعضد هذا الرأي عبر النهاية المأساوية للعقاب :

فخاتت غزالاً جاثماً بصرت به لدى سلمات عند أدماءَ سارِبِ
فمرت على ريدٍ فأعنت بعضها فخرت على الرجلين أخيب خائبِ
بملقـةٍ قفْـرٍ كأن جناحها إذا نهضت في الجو مخراق لاعبِ [1]

لا تشتكي هذه العقاب من قلة الزاد، فوكرها مفروش بلحوم الأرانب، مملوء بقلوب الطير، ورغم ذلك ترى (غزالاً جاثماً) فتنقض عليه غير مكتفية بما عندها . لقد أغراها بذلك الغزال ضعفه ووحدته حيث إن أمه تركته تحت سلمة وذهبت ترعى، ولذلك اجترأت عليه فهوت نحوه . وصخر يجسد في هذا المشهد صورة من مطامع الإنسان التي لا تقف عند حد، فمهما بلغ ما عنده من الخير يظل في عينه قليلاً فيندفع صوب الاستزادة، إلا أن ذلك الاندفاع لا يوصل إلى خير دائماً، ويتأكد هذا حين يكون فيه إضرار بالآخرين، كحال هذه العقاب التي تمثل شخصية المرثي حيث هجمت رغم وفرة ما عندها على غزال (جاثم) أي متمدد غافل عما يحاك له . وحال هذا الغزال توازي حال أولئك الذين كان يقصدهم المرثي وأخوه صخر بغاراتهم، حيث إن الغارة تقوم على التسلل بخفية ثم المباغتة، إذن فسلوك العقاب رمز لفعل المرثي، وحال الغزال صورة لحال المعتدى عليهم .

---

[1] خاتت : انقضت . جاثماً : رابضاً . سلمات : جمع سلمة ضرب من الشجر . أدماء : ظبية . سارب : سارحة تطلب المرعى . الريد : الحرف يندر من الجبل . أعنت بعضها : كسر جناحها . نهضت : طارت .

ولقد لقيت هذه العقاب المصير ذاته الذي لقيه المرثي، حيث اصطدمت وهـي في طريقها للانقضاض على الغزال بصخرة شاخصة أدت إلى هلاكها، وليست هذه الصخرة - (الريد) - التي عطلت اندفاعها سوى رمز للحية التي نشت المرثي فعطلت اندفاعـه نحو من يروم الإغارة عليهم، فكل من الصخرة والحية عقبة اعترضت المعتدي فحالت بينه وبين مواصلة العدوان، ليس هذا فحسب، بل إن روحيهما أيضاً فاضت فخسرا خـسراناً مبيناً . وبالمقابل ظل الغزال مستمتعاً بظل السلمة آنساً ببردها، ولم يشعر بذلك الهجـوم الذي كان في طريقه إليه، حيث هلكت العقاب قبل أن تلتقي بضحيتها، وكذلك كـان حال القوم الذين يقصدهم العدوان ممثلاً بأبي عمرو وأخيه صخر حيث ظلـوا في أمنـهم وسكينتهم ولم يحسوا بهجوم يقصدهم بسبب هلاك المعتدي قبل أن يصل إليهم .

لقد كان خروج العقاب للصيد يهدف إلى إطعام فرخيها، وكذلك كان خـروج الظبية إلى المرعى هادفاً إلى الحاجة ذاتها، لأن الرعي يعمل على تدفق اللبن من الضرع . إلا أن المسلك الذي انتهجته كل من العقاب والظبية متباين أشد التباين، فمـسلك العقـاب عدائي ومسلك الظبية سلمي، العقاب طلبت الزاد عبر بوابة القتل، والظبية طلبته بأسلوب لا عدوان فيه، والنتيجة هلاك العقاب رغم قوتها وشدة بطشها، وهو بالضرورة سـيؤدي إلى موت فرخيها، وفي الطرف الآخر سلمت الظبية وغزالها رغم ضعفهما وعجزهما . إن صخراً بهذا المشهد يعلن عن تحوله من حياة الاعتداء إلى حياة السلم ورعاية الحريات، إنه يزين السلم ويدعو إليه، ويحارب العدوان الذي كان سبباً لهلاك أخيه .

ويصف صخر موضع هلاك العقاب بأنه (متلفة قفر) ومن شأن هذا الوصف أن يعمق مأساة الفقد لكونها هلكت في موضع ناء عن مسكنها وفرخيها، وكأنه يرمز بهذا إلى موضع هلاك أخيه أبي عمرو، الذي هلك في أرض قفر بعيدة عن وطنه وأهله .

ومن اللافت أن هذه العقاب لم تمت حال اصطدامها بذلك الريد، بل ظلت تصارع الموت، بدليل أن صخراً يشبه جناحها حين تحاول الطيران بأنه (مخراق لاعب)، إذن فهي بعد ارتطامها بالصخرة حاولت الصمود لكنها لم تفلح . وهذا يطابق حال أبي عمرو بعد أن نهشته الحية، حيث إنه لم يهلك مباشرة، بل ظل يقاوم الموت بـ (الرقى والطبائب) لكن ذلك لم يحل بينه وبين الموت .

وينتقل صخر بعد ذلك إلى تصوير حال الفرخين بعد غياب أمهما، وهو تصوير تتكثف فيه رؤى صخر وأفكاره الوجودية، وتلمس فيه أيضاً سيطرة هاجس الموت عليه :

وقد ترك الفرخان في جوفِ وكْرِها ببلدةِ لا مولىً ولا عند كاسبِ
فُريخان ينضاعان في الفجرِ كلما أحسا دوي الريح أوصوت ناعبِ
فلم يرها الفرخان بعد مسائِها ولم يهدآ في عشهما من تجاوبِ [(١)]

يكشف بناء الفعل (ترك) للمجهول عن نافذة مشرعة تهب من ناحيتها على صخر رياح الحيرة والقلق من أمر الموت، ذلك الشبح الرهيب الذي يعبث بالحياة والأحياء، فكأن صخراً يتعجب عبر بنية المجهول من أمر الفناء الذي يأتي على غير موعد، فيخنق الأحياء

---

(١) ينضاعان : يتحركان أو يفزعان . صوت ناعب : أي الغراب .

حتى يهلكهم في طرفة عين . إن بنية المهول تزيح الستر عن معاناة صخر من شيء مجهول غير مرئي، لكنه نافذ في الحياة مؤثر فيها .

ونقع في قوله : (وقد ترك الفرخان في جوف وكرها) على إشارة دالة تكشف عن شدة ضغط الموت عليه، وذلك أنه ذكر قبل هذا البيت أن (قلوب الطير في جوف وكرها) فالوكر يضم كلاً من (الفرخين) و (قلوب الطير)، الفرخان رمز للحياة عند الولادة، وقلوب الطير رمز دال على الموت والتمزيق، وكلا هذين الرمزين المتناقضين يجتمعان في موضع واحد هو عش العقاب . هذه الصورة ذات دلالة هامة تشخص الوجود كما يتشكل في نفس صخر، وذلك أنه عبر هذه الصورة الرمزية يرى أن الموت ممثلاً في قلوب الطير يساكن الحياة ممثلة في الفرخين، يساكنها في كل مواضعها، ويسير معها أينما سارت، ويحل معها أينما حلت، إنه يحاصر الحياة حتى عند الولادة الأولى .

ونلفي صخراً في البيت الثاني يذكر الفرخين بصيغة التصغير : (فريخان) وغرض هذا البناء اللغوي تصغير شأن الحياة ونعتها بالهشاشة أمام مطرقة الموت . واللافت في هذا البيت إشارة صخر إلى أن الفرخين يفزعان حين يسمعان (صوت ناعب) وهو الغراب، الذي هو رمز الفراق والموت والخراب، هذه الإشارة مؤشر جلي على كثافة ما يكتنف صخراً من أحاسيس النهاية حتى اختفى لديه كل صوت يعمل على إفزاع الفرخين فلم يقفز إلى ذهنه سوى نعيب الغراب !! وللإشارة إلى الغراب معنى رمزي آخر يعطي ذات الدلالة التي أعطتها (قلوب الطير) باجتماعها مع الفرخين في العش، وهي أن (الغراب)

رمز الموت والخراب يرافق الحياة منذ بدايا ا الأولى ممثلة في (الفرخين) فلا ينفك ج ـ اراً لها يحوم حولها ويربأ فوقها حتى يقتنصها . إن الفرخين والغراب رمز للتجاور الكائن بين البقاء والفناء منذ ولادة الحياة، ولا شك أن هذه ا اورة ممثلة في (الفرخين والغ ـ راب) والمساكنة ممثلة في (الفرخين وقلوب الطير) تتيح لنا الاطلاع على قدر ما يعانيه ص ـ خر من مشاعر العجز عن مقاومة الموت الذي يحس بالتفافه حوله .

وبعد أن طالت غيبة العقاب عن فرخيها استبد ما الفزع، وعلا منهما ال ـ صياح ف ـ (لم يهدآ في عشها من تجاوب)، ولعل هذه الحال رمز لحال أبناء المتوفى بعد موت ـ ه، وما يرجح هذا أن الأبناء يعبر عنهم أحياناً بالفراخ [1] .

ويختتم صخر النص ببيت يصف ما سبق ويختصره، ويصور من زاوية أخرى ما في نفسه من الإحساس بسيطرة الدهر وعلو سلطانه :

فذلك مما أحدثَ الدهر إنه له كل مطلوبٍ حثيثٍ وطالبِ

إذن فموت أخيه وحزنه عليه وصياح أبنائه لفقده هو بسبب فعل الدهر الذي لا ي ـ رحم، وكذلك كان هلاك العقاب وفقد فرخيها إياها وفزعهما لذلك ناتجاً عن صروف ال ـ دهر أيضاً، ما يعني أن صخراً يرى للدهر سلطاناً لا يقهر، فهو يسحق الأحياء بقسوة، ويحول بين الذوات ورغبا ا في ذروة لهفتها عليها، بل إنه يفجأ النفس بنقيض ما تنتظره كما رأينا هذا في عدة مواضع من النص، فالمرثي خرج غازياً يطلب الحياة فهدم الموت أمله عبر حية

[1] مثل قول الحطيئة يستعطف عمر بن الخطاب رضي الله عنه لما حبسه :

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ حمر الحواصل لا ماءٌ ولا شجر ديوانه، ص ١٩١.

نشته، والعقاب كذلك خرجت غازية تطلب الحياة فحال الموت بينـها وبـين مطلبـها بصخرة ارتطمت ا فهلكت، وأيضاً ظل الفرخان بعد ذهاب أمهما لجلب الغذاء ينتظرانا بشوق لما ستودعه في حواصلهما فلم تؤب الأم ولم يأت الغذاء، بل أحاط ما دوي الريح ونعيب الغراب الذي رمز به صخر لمو ما، وهو امتداد طبيعي لهلاك أمهما .

وعلى هذا فإن هذا النص يقع في حيز التأمل الوجودي واستقراء حقائق الكـون أكثر من وقوعه في حيز الرثاء، فقد جسد فيه صخر مشاعره تجاه الموت، وفتح من خلاله للمتلقي نافذة أتاحت له الاطلاع على مدى ما يرهقه من رهبة الفناء، وقدر ما يمضه من الإحساس بضعف الإنسان أمام سلطان الدهر القاهر .

*   *   *

(٣)

عبيد بن الأبرص :

أقفـر من أهلِهِ ملْحوب   فالقُطبيـات فالذنـوب [١]

دف قراءة النص الشعري أولاً إلى فض أختام القول، والعمل على إرشاد المتلقي إلى فضائه الرحب عبر التركيز على ما يحفل به من كثافة دلالية، ورموز مشحونة بالوحي والإيماء تقود المتلقي إلى أجواء فسيحة من المعاني تتجاوز به القيود المعجمية . إذن فقراءة النص عمل يعنى أولاً بإظهار طاقاته وتجلية مكنوناته المستترة، إلا أن بعض القراءات تعمل

---

[١] ديوانه، ص ١٠ .

على ضد ذلك في وقت تحسب أنا تخدم النص ، وذلك بانتحائها صوب قوالب جامـدة فتصب النص فيها فإذا بكثير من نصوص الشعر الجاهلي تعبر عن شيء واحد وهو تصوير الصراع بين الحياة والموت . والذي لا شك فيه أن أصحاب هذا التفسير حبسوا أنفـسهم في حيز النص مهملين شيئاً في غاية الأهمية وهو السياق التاريخي للنص، والباعث الـذي حرك صاحبه للإنشاد، فهذا الجانب المهمش يعد في الحقيقة مفتاح النص الذي تنفتح لـه الأبواب، وبه يظهر التفاوت بين النصوص حتى وإن كانت في الظاهر تعالج تجربة واحدة .

وحين نغفل الشرط التاريخي والواقعي في قراءة النص الذي بين أيدينا فإننا سننساق مباشرة إلى ترديد صدى ذلك التأويل الشائع الذي جنى على شعرنا القديم، لأن نص عبيد هذا يوحي في الظاهر أنه يتحدث عن الصراع بين البقاء والفناء لكنه في الحقيقة يتحـدث عن شيء أكثر تحديداً، إنه يتحدث عن أزمة معينة تخصه وتخص قومه بني أسد، لكن هذا لا يتجلى إن لم نضئ النص بفانوس التاريخ ونبحث في أحوال قبيلة بني أسد وما عـصف ا من الأحداث .

لقد ذكر المؤرخون أن حجر بن الحارث بن عمرو ـ وهو أبو امـرئ القـيس الشاعر ـ كان في بني أسد ملكاً عليهم، وكانت له عليهم إتاوة كل سنة فمنعها بنو أسد مرة فشن عليهم هجوماً شرساً أمعن فيهم بالقتل والتنكيل، ثم أجلاهم عن ديارهم وأقسم ألا يساكنهم في بلد أبداً، وحبس منهم عبيد بن الأبرص وآخر من ساد م . وطبيعـي أن يورث ذلك الفعل الظالم في قلوب بني أسد حقداً على حجر، ولذلك ثاروا عليه بعد ذلك

بزمن فقتلوه [1]. إذن فبنو أسد تعرضوا فترة من حيا م للقتل والطرد من ديارهم، ثم بعد ذلك بزمن استجمعوا قواهم وعزموا على الانتقام فتم لهم ما أرادوا، الأمر الذي يعـني أن في تاريخ قبيلة بني أسد وجهين أحدهما مظلم معتم والآخر صبوح مشرق . والنص الذي بين أيدينا مرآة تعكس ذانك الوجهين، إذ ذكر عبيد إقفار ديار قومه بعد إجلائهم عنـها بنبرة تسمع فيها شهقات نفس مكلومة، ثم يصف غزارة دمعه عليهم وما حل ـم مـن الغربة والتفرق، ثم يسترجع شيئاً من ذكريات الماضي أيام الفتوة، ويختم القصيدة بـشريحة نصية غارقة في الرمز، يومئ فيها إلى انتقام قومه بني أسد من حجر بن الحارث وقتلـهم إياه. وتتخلل القصيدة أبيات تبدي ثقل إحساس الموت على عبيد وامتلاء نفسه بالتشاؤم والقنوط، ما يشي بأنه أنشد القصيدة بأخرة من حياته، أو أنه أدخل فيها هذه الأبيات بعد أن جلله الشيب فبات داعي المنية يصيح فوق رأسه .

يستهل عبيد النص ببكاء عدد من ديار قومه المقفرة بعد إرغامهم على مفارقتـها، فيورد في هذا المطلع عدداً متلاحقاً من المواضع يربط بينها بحرف العطف (الفاء) وهـو رابط لا يخلو من دلالة :

أقفـر من أهلِهِ ملْحوب　　فالقُطبيـات فالذنـوب
فراكـ ـس فثُعيلِبـات　　فذات فِرقَيـن فالقليب

---

[1] ينظر: الأصبهاني، الأغاني، ٥٨/٩ ـ ٦١ . وجواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (بـيروت : دار العلم للملايين، ط٢، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م) ، ٣٥٠/٣ ـ ٣٥١ . ومحمد أحمد بك ورفاقه، أيام العرب في الجاهلية، ص ١١٢ ـ ١١٥ .

فعـردةُ فقفـا حِبـر ليس ا منهـم عريب [١]

جميع هذه المواضع واقعة في ديار بني أسد، والشاعر يصفها بالإقفار لا من النبت أو الماء، بل من (أهلها) الذين كانوا لها حياة، أما الآن فقد أُجلوا عنها فـ (ليس ـا منـهم عريب) ولذا غدت مقفرة خربة بالمعنى النفسي أكثر من المعنى البيئي أو الجغرافي . ومـا نلحظه أن عبيداً يعطف بين هذه المواضع بالفاء، وقد عد الأصمعي، في غير هذا المـوطن، العطف بالفاء بين المواضع خطأ من الرواة، والصواب أن يكون الرابط هو (الواو) [٢] . هذا ما يقوله اللغويون وهو رأي لا يأخذ في الاعتبار الصلة بين طبيعة التركيب والحالـة الشعورية التي تعد الجسر الذي تعبر فوقه الألفاظ بما ينسجم معها, وحين نربط بين هـذه (الفاء) ونفسية عبيد نجد أنه قد اختار العطف ذا الحرف بالذات لأنه يـؤدي وظيفـة دلالية لا يؤديها عاطف آخر، وهي إزالة الحدود والفواصل بين المتعاطفين أو المتعاطفـات وربطها ببعضها ربطاً يتسم بالالتصاق والتلاحم، وعبيد إنما يستثمر هذا المعنى الكامن في هذا العاطف للتعبير عن شدة انتمائه لهذه المواضع، وعظم حبه إياها وقر ا من نفسه، حتى غدت رغم تباعدها الجغرافي متدانية في ذاته، يضمها قلبه ويوحد بينها .

ويذهب عبيد بعد ذلك إلى تعميق مأساة الفقد بأسلوب يظهر مدى وقوعه تحت ضغط النهاية وإطباق هاجس الفناء على ذاته :

---

(١) عريب : أحد، ولا يستعمل إلا في النفي .

(٢) ينظر : الأصبهاني، الأغاني، ٥١/٩ .

وبدلت من أهلِها وحوشاً   وغيرت حالهـا الخطوب
أرض توارثَهـا شعوب   فكل من حلهـا محروب
إما قتيـلاً وإما هالكـاً   والشيب شين لمن يشيب [١]

يعد انحسار المد الإنساني المتمثل في استيطان الوحوش ديار البشر دلـيلاً علـى هـشاشة الوجود الإنساني وعدم قدرته على الصمود، لكن عبيداً لا يلبث أن يدمج مصير الوحوش مع مصير أهل تلك المواضع عبر (كل) الدالة على العموم : (فكل من حلها محـروب) فما داموا يشتركون في صفة الحياة فمصيرهم إلى الموت لا محالة، ولا بقاء بعد ذلـك إلا لـ (شعوب) التي ترث الأرض وتفني الأجيال وتظل شاخصة تمارس نشاطها المتردد بين القتل والإهلاك . وفي الإشارة إلى الشيب بعد ذكر المنية مباشرة دليل على اتصاله بهـا أو كونه مقدمة لها، ما يشي بخوف عبيد من المنية التي أفنت البشر، وأرسلت إليـه رسـولاً انتصب فوق رأسه . لقد ضاعف المشيب إحساس عبيد بوخز النهاية حتى أمـسى يـرى الحياة سراباً زائلاً، والبقاء مع هذا البياض المنذر بالموت عذاباً لا يطاق :

والمرءُ ما عاش في تكذيبٍ   طولُ الحيـاةِ له تعذيب !!

وحيث إن المهموم يغدو في أمس الحاجة إلى العزاء، فقد أشرع عبيد على نفـسه نافذة يهب منها هذا النسيم، لكنه نسيم غير بارد ولا معطر، لأنه لم يستطع إعتاق ذاتـه من أسر التشاؤم والقنوط، حيث يرى أن كل ما في أيدي الناس من النعم والأموال ومـا يحلمون به من آمال وهم كاذب لا يمكن للإنسان حيازته بشكل دائم لأن الدهر بالمرصاد:

---

(١) شعوب : اسم للمنية . محروب : مسلوب أو ذاهب المال .

وكل ذي نعمـةٍ مخلوسها　　وكل ذي أمـلٍ مكذوب
وكل ذي إبـلٍ موروثُها　　وكل ذي سلْبٍ مسلوب
وكل ذي غَيبـةٍ يؤوب　　وغائب المـوتِ لا يؤوب

إن لفظ (كل) المتردد في الأبيات مرات كثيرة ينطوي على كثير من اليأس والاستسلام، ويهدف في الوقت ذاته إلى التعزي فيما حل بقبيلته بمصائر الغير . واللافت أن هذه المعاني المنصوص عليها هي ما نزل بقومه تحديداً من جراء البطش والإجلاء والتجريد من المـال والوطن . وفي خضم هذا الموج من اليأس تومض نفس عبيد وميضاً خافتاً يحمل شيئاً من الأمل عبر قوله : (وكل ذي غيبة يؤوب) الذي ربما كان يعني به عودة بـني أسـد إلى أراضيهم، لكنه لا يلبث أن يطفئ هذا الوميض من خلال قوله : (وغائـب المـوت لا يؤوب) المعبر عن هاجس عبيد الذي لم يستطع الفكاك من قيده .

إن عبيداً يجاهد نفسه لتحريرها، لو استطاع، من بحر الفناء الذي يقاسي ظلماته، فقد رأيناه يتعزى بمصائر الآخرين فيما حل بقومه، ونراه هنا يهون علـى نفـسه دلالـة الشيب ومصاحباته باستعادة أيام الفتوة حين كان شاباً مقداماً يعتسف الفلوات ويـشق دياجير الظلمة فيقطع مواضع موحشة مخوفة :

بل إن تكن قد علتني كَبرةٌ　　والشيـب شين لمن يشيب
فرب مـاءٍ وردت آجنٍ　　........................

ويأخذ عبيد في ذكر تلك الأيام بفخر وتباه، ويعد هذا المسلك ذو وظيفة نفسية فاعلـة لنفس تقف على شفا هاوية الفناء، لأنه يبعث فيها إحساساً بفاعليتـها وقو ـا حيـث استطاعت خوض معترك الحياة وتخطي حواجزها، الأمر الذي يعكس على الذات رضـى

وقناعة بأنا قد أبلت في الحياة بلاء نقش لها مكانة خالدة تبقى بعد رحيلها . ولم يمض الإنسان الجاهلي شيء قدر ما أمضه التلهف على الخلود وتطلبه، لو كان ذلك مستطاعاً .

ويقف شريط الذكريات بعبيد وقوفاً يوقظه من الحلم ويدفعه إلى استجلاء الحاضر فلعله يعثر في خضمه على جانب مشرق يحفره في جدار التاريخ تخليداً له ولسائر بني أسد، وهنا يبرز مقتل حجر بن الحارث كحدث جليل حقيق بالغناء والوسم على صفحة الزمن، ويختار عبيد الحديث عن ذلك بلغة إشارية تومئ ولا تجهر، وربما كان لتقدمه في السن وإحساسه بدنو المنية أثر مباشر في اعتماده هذه اللغة، فهو لا يود إثارة النزاع وإشعال الفتنة في مرحلة هو في أمس الحاجة فيها إلى الهدوء والسلام، فامرؤ القيس ابن حجر يتهددهم بالثأر لأبيه، ويسعى في ذلك سعياً حثيثاً، وعبيد في سن الضعف والانكسار لا تميل نفسه إلى الثورة قدر ما تميل إلى السكينة، وقد اعتمد عبيد في الرمز لقتلهم حجراً على شخوص حيوانية تقوم بدور أطراف النزاع، فكانت العقاب رمزاً لبني أسد الموتورين، والثعلب الذي تطارده العقاب رمزاً لحجر بن الحارث . وقد توسل إلى لوحة الصراع هذه بأداة التشبيه (كأن) التي انتقل بها من وصف الفرس إلى وصف العقاب التي يشبهها بها :

كأنها لِقْوةٌ طَلُوب ... تحن في وكْرِها القلوب

باتت على إرَمٍ رابئةً ... كأنها شيخةٌ رقوب

فأصبحت في غداةٍ قَرةٍ ... يسقطُ عن ريشِها الضريب (١)

---

(١) اللقوة : العقاب . الطلوب : الملحة في الطلب والصيد . تحن : تتغير وتيبس . الإرم : الجبل الصغير . رابئة : تأبى الأكل والشرب . الرقوب : التي لا يعيش لها ولد . قرة : باردة . الضريب : الصقيع .

إن انتقاء الرمز لا يكون في العادة انتقاءً عشوائياً، بل يخضع لعملية دقيقة واختيـار واعٍ محكم حتى يكون الرمز متسقاً مع ما ينصرف إليه في الواقع . ولعلنا نذكر أن زهير بن أبي سلمى في أولى قصائد هذا الفصل قد شبه فرسه بقطاة فزعة يطاردها صقر، أي أنه اختار لذاته الطرف الأضعف في الصراع، أما هنا فعلى العكس من ذلك إذ نجد عبيداً ينتقي لذاته الطرف الأقوى وهو العقاب، وارتكازاً على طبيعة دور هذين الطرفين في الـصراع فـإن زهيراً من خلال قطاته يتعرض للقهر والإيذاء، أما عبيد فإنه عبر عقابه يمارس ما تتعرض له قطاة زهير . والسر في التفاوت بين الشاعرين يعود إلى التفاوت في الموقف ونفسية الشاعر لحظة القول، فزهير اختار رمز القطاة لأنه في الواقع قد تعرض لعدوان بني الصيداء الـذين استاقوا إبله وراعيه، وليس ما يدافع عن نفسه به سوى الشعر فذهب يهددهم به، ولـذا كان رمز القطاة دقيق الإشارة إلى زهير وموقفه . أما عبيد فإنه يتحدث بفخر وتباه عـن ثأر قومه بني أسد من حجر بن الحارث، أي أنه يعيش تجربة ممارسة القتل ونيل الثأر، ولذا لم يكن مناسباً أن يرمز لذاته ولقومه بالثعلب، وهو المعتدى عليه في هذه اللوحة، لأنـه لا يتسق مع نفسية عبيد المشحونة بالقوة والزهو . وما يؤكد أن عبيداً يرمز بهذه اللوحة إلى قتلهم حجراً أنه مشغول بهذه الواقعة مسكون بها، حتى إنه رددها في قصائد كـثيرة مـن ديوانه لكونها أجل قضايا قبيلته وأخطرها، مرة على سبيل الفخر، ومرة في سـياق الهـزء بامرئ القيس بن حجر الذي يزعم أنه سيثأر لأبيه [1].

---

[1] تنظر القصائد : ٣ بيت ٢٧، و ١٩ و ٢٨ و٣٧ و ٣٩ بيت ١١ ـ ١٢، و ٤٧ و ٥٢ .

لقد انسابت أفكار عبيد ورؤاه في لوحة العقاب والثعلب فعكست ما يمور في ذاته من أحاسيس أورثتها فيه تلك الحادثة، فإذا نحن أمام لوحة فسيحة الأرجاء تـروي لنـا الحادثة منذ بدايتها، فتصور ما حل بالقوم من جراء القتـل والإجـلاء، كمـا تـصف استجماعهم قو م وهجومهم على حجر هجوماً تغذيه العزيمة والإصرار حتى نالوا ثأرهم. وننبه إلى أننا حين ننعت هذه اللوحة بأنا (تصور) أو (تصف) تلك الحادثة فإننـا لا نعني الوصف والتصوير المفصل، بل نريد اللمحة والإيماءة الكامنة في جملـة أو تـشبيه أو حال أو لفظة، فهذه البنى الصغيرة في سياق الرمز تختزن حزمة ثرية من المعاني، ما يجعـل المتلقي يرى عبر النافذة الصغيرة عالماً فسيحاً ينتزعه من ضيق المعجم إلى رحابة التأويل .

وأول ما نلحظه في هذا أن عبيداً لم ينص ـ كما نص صـخر الغـي في الـنص السابق ـ إلى فراخ العقاب، لأنه ينطلق من عالم مكتظ بتجارب الفقد التي خلفها حجر في قومه، ما جعله يشعر بعقم الحياة وتوقف إخصا ا، فلم يعد يرى إلا حياة متهدمة تعاني الهرم والانحناء وتوشك على السقوط، ولذلك لم يقع بصره على الفراخ، ولم تمل نفـسه لإبرازها في المشهد، لأنا تمثل عالماً آخر يناقض العالم الذي يعيشه عبيد، إنا تمثل الحيـاة وهي غضة طرية عند أول نشأ ا، وعبيد يعيش في الطرف الآخر مـن الحيـاة حيـث الشيخوخة وحدة مشاعر الفقد .

ويشبه عبيد هذه العقاب التي لا يبدو لها فراخ في الظاهر بـ (شيخة رقوب) أي امرأة لا يعيش لها ولد، وهذا تشبيه بالغ الدقة والدلالة، وهو يؤكد في الوقت ذاته أن هذه

العقاب تعاني كما تعاني هذه الشيخة من فقد الأبناء . وحيث كانت العقـاب المـشبهة بالشيخة الرقوب رمزاً لقبيلة بني أسد فإن هذه القبيلة أيضاً تقاسي ما ألحق ا حجر مـن كثرة الهالكين من أبنائها، ما يعني أن هذه الأطراف الثلاثة تعاني هماً واحداً .

ويلفت نظرنا من حال هذه العقاب خروجها من وكرها وانتصا ا علـى (إرم) ولئلا ينصرف الوهم إلى أن انتصا ا هذا كان عابراً قال عبيد : (باتت على إرم) لينبـه بالفعل (باتت) إلى أن تركها عشها امتد زمناً طويلاً . وحين نلتفت إلى حال قبيلة بـني أسد نلفي حال العقاب دقيقة التعبير عما حل م، وذلك أنم تركوا أوطانم كما تركت العقاب وكرها، وامتد ذلك م زمناً حتى أقفرت منهم فبكاها عبيد في المطلع، ويلقانا هذا الامتداد الزمني أيضاً في حال العقاب عبر دلالة الفعل (باتت) . وربما كانت إشارة عبيد إلى يبس قلوب الطير وتغيرها في وكر العقاب (تحن في وكرها القلوب) رمزاً لما حل في ديار بني أسد، الموازية لوكر العقاب، من التبدل وبعد العهد بالأهل . ويصف عبيد هـذه العقاب بأنا (رابئة) أي ممتنعة من الطعام والشراب، ومن الطريف أن من بنود شـريعة الثأر لدى العرب امتناع الموتور عن اللذات حتى يظفر بثأره، وحيث كانت صدور بـني أسد تضطرم ناراً لما أوقع فيهم حجر من القتلى صح اعتبار لفظ (رابئة) وصفاً لحـالهم وبياناً لعزمهم على الثأر من واترهم، فتأمل دقة عبيد في الربط الدقيق بين الرمز والتأويل .

وبعد طول معاناة العقاب من الجوع وبرد الصقيع تقع عينها على ثعلب فتتأهـب لمهاجمته، ويصف عبيد هذا الصراع وصفاً خارجاً من رحم صراع بني أسد مـع حجـر

لاسترداد حقهم، وتتجلى في سلوكيات رمزي الصراع - العقاب والثعلب - معاني تجسم مشاعر طرفي النـزاع في الواقع فتكشف من جانب حماسة بني أسد وقوة اندفاعهم، كما تبين من جانب آخر خوف حجر من اكتساحهم إياه وخشيته على نفسه، وهذه المشاعر مثبتة في مدونة التاريخ :

فأبصـرت ثعلباً من ساعةٍ ودونـه سبسـب جديب
فنفضت ريشها وانتفضت وهي مـن نهضـةٍ قريب
فاشتالَ وارتاع من حسيسِها وفعلُـه يفعـلُ المذؤوب
فنهضـت نحـوه حثيثـةً وحـردت حـردةً تسيب
فـدب مـن رأيهـا دبيباً والعيـن حِملاقُها مقلوب (١)

إن الرمز لبني أسد بالعقاب ولحجر بن الحارث بالثعلب لم يأت هكذا مـصادفة أو لمـلء فراغ اللوحة وإقامة الصراع، بل هو اختيار واع وتقسيم محكم، هدف من وراءه عبيد إلى تجسيد صورة طرفي الصراع الواقعيين عبر الصورة الذهنية للرمز، فالعقاب رمـز قبيلتـه، تتمثل فيها معاني السمو والقوة، والثعلب رمز حجر، تتمثل فيه معاني اللؤم والخبث، ولا ينسب إليه شيء من الصفات المحمودة . ولنتذكر أن زهيراً جعل صقره يهـاجم قطـاة، وصخر الغي جعل عقابه يهوي على غزال، وفي القطاة الوداعة والسلام، وفي الغزال الرقة والجمال، أما الثعلب فليس فيه شيء يحمد، ولذا انتقاه عبيد ليكون رمزاً لخصمهم الذي يتميزون عليه غيظاً، ما يعني أن اختيار الرمز مرتبط بنفسية الشاعر وباعثه على الإنشاد .

---

(١) من ساعة : منذ ساعة . السبسب : الأرض المستوية . جديب : لا نبت فيها . نفضت ريشها : ليقع ما عليه من الصقيع . اشتال : رفع الثعلب ذنبه . حسيسها : صوتها . المذؤوب : المفزوع . حردت : قـصدت . تـسيب : تنساب . رأيها : رؤيتها . الحملاق : جفن العين .

والعجيب في أمر هذه العقاب أنها لم تنقض على الثعلب حال رؤيته، بل مكثت ساعة ثم تحركت نحوه، بدليل قوله : (فأبصرت ثعلباً من ساعة) أي أنها أبصرته منذ ساعة، فلم لم تباشر الهجوم رغم ما يهدها من جوع أخرجها من وكرها لتنتصب على إرم ؟ هل كانت تراقب الثعلب في انتظار الفرصة المواتية للانقضاض عليه ؟ إن السر في هذا التشكيل للأحداث متعلق بحقيقة الرموز، لأنه يجب في الرمز أن يكون متسقاً مع تأويله، ولذا لا بد أن يكون الرحم الذي يتولد منه هذا التشكيل متضمناً لهذا التريث قبل الهجوم، وهذا ما حصل فعلاً كما نصت مصادر التاريخ، حيث إن بني أسد لم يباشروا الانتقام من حجر، بل مكثوا زمناً حتى انتشوا منه ريح عدوان آخر فتآمروا بينهم وقالوا : والله لئن قهركم هذا ليحكمن عليكم حكم الصبي ! فما خير عيش يكون بعد قهر وأنتم بحمد الله أشد العرب ! فموتوا كراماً . فساروا إلى حجر فقتلوه [1]. ونستنتج من هذا أن بني أسد لم يثأروا لأنفسهم بعد بغي حجر عليهم مباشرة، بل ظلوا ممسكين عنه زمناً كما أمسكت هذه العقاب عن مباشرة الهجوم . ولم يكن تريث بني أسد تريث استسلام أو ضعف، بل كان تريثاً يغلي من الداخل، وينطوي على عزم على نيل الثأر، ولكن الأمر يحتاج إلى تخطيط ومتابعة من بعيد، ثم يأتي الهجوم حين تلتمس الغرة، وهذا هو عين سلوك العقاب في مهاجمتها الثعلب، فانتظارها لم يكن منطوياً على ضعف أو تردد، بل كان تريثاً منظماً يتلهف على الفريسة لكنه يتحين الفرصة .

---

[1] ينظر : الأصبهاني، الأغاني، ٩/٦٠ .

ويصف عبيد فعل العقاب لما انطلقت وصفاً يرمز من خلاله إلى موقف بني أسد، فالعقاب حين (نفضت ريشها وانتفضت) إنما كانت تنفض عنها كل ما يعيق الهجوم أو يقلل من جدواه، فكانت لذلك تهز جسدها وريشها ليتساقط عنها الصقيع الذي يمنع انتشار الريش فيحد من سرعة الطيران، وهي إنما تهدف إلى هجوم نافذ مضمون النتيجة . وهذا السلوك منها يعبر عن شدة حماسة بني أسد للفتك بحجر، وهو أمر يؤكده وصف العقاب بأنها انطلقت نحو الثعلب (حثيثة) أي ماضية مصممة، كما يكشف سلوك نفض الريش أيضاً عن حرصهم على التحرر من مخاوف هذا الهجوم أو عواقبه بالتجلد والاستماتة في سبيل الظفر، أما حين يكون التحرك مقيداً بالخشية أو رهبة النتيجة فإنه لن يحقق الغاية، كما لو أن العقاب تحركت وذلك الصقيع عالق بجسدها وريشها .

ولما كان انقضاض العقاب مفاجئاً فقد سقط الخوف على الثعلب فكبله فلم يطق من المقاومة شيئاً سوى (الدبيب)، وهو فعل يشخص قدر ما حل بالثعلب من الهلع حيث خارت قواه فبات يمشي مشياً ضعيفاً لا يرتضيه لكنه لا يطيق سواه . وعبيد يرمز بهذا الفزع الذي سببته العقاب للثعلب إلى الفزع الذي نزل بحجر خوفاً من بني أسد، حيث ورد في بعض المرويات أنه خافهم على نفسه حتى إنه استجار لعياله عند رجل من بني تميم وعاهد بني أسد على أن يخرج من أرضهم [1]. إذن فكل من الثعلب وحجر يخشى على نفسه الموت من قبل خصم لا يطيقه، الأمر الذي جعل الفؤاد يكتظ خوفاً وهلعاً .

---

[1] ينظر : الأصبهاني، الأغاني، ٦٠/٩ .

ولا يخفى أن وصف الخصم بالخوف ينطوي على الإشادة بقوة الطرف الآخر، وبذا يغدو هذا القول فخراً غير مباشر بالذات يأتي عبر تحقير الخصم وتصغير شأنه .

وحيث إن العقاب فاجأت الثعلب فمن الطبيعي أن تكون قد تمكنت منه ما دامت قد انقضت عليه بحماسة وسرعة، وما دام هو قد تكبلت حركته فلم يتمكن من ممارسة أي فعل يحقق النجاة، وهذا ما حصل فعلاً، إلا أن عبيداً لا يكتفي بالنص على هذه النتيجة، بل يستطرد في وصفها بإبراز فعل العقاب بالثعلب قبل إجهازها عليه، فيظهر عنفها وشراستها به، ما يشي بأن وراء ذلك معاني بعيدة وأخرى محتجبة :

فأدركته فطرحته والصيد من تحتِها مكروب
فرنحته ووضعته فكدحت وجهه الجَبوب
فعاودته فرفعته فأرسلته وهو مكروب
يضغو ومخلبها في دفهِ لا بد حيزومه منقوب [١]

يبدو أن هذه العقاب لا تريد قتل الثعلب فحسب، بل تريد التنكيل به قبل استلال روحه، فهذه الأفعال المتلاحقة توحي بأنها تتشفى منه، فكأنها مغتاظة تفرغ شحنات حقدها بممارسة ألوان من الضرب والخدش . وللتضعيف الوارد في عدد من أفعال العقاب إسهام في تعميق معنى الفعل وتكرار حدوثه وتأكيد القسوة المصبوبة على الضحية . كما أن (الفاء) الواردة بكثرة لافتة قبل كل فعل من أفعال العقاب تكشف مقدار ما في نفس العقاب من الحرص على القتل، حيث تلاحقت الأفعال منها بشكل يوحي بانعدام

---

[١] طرحته : قذفته وألقت به إلى الأرض . كدحت : جرحت . الجبوب : الحجارة . يضغو : يصيح . الدف : الجنب . لا بد : لا شك . الحيزوم : الصدر .

الفواصل الزمنية بينها، فما إن تنتهي من فعل إلا وتعقبه بالآخر مباشرة، الأمر الذي يعكس صورة لنفس تتقطع لهفة على ما بين يديها، حتى إذا ظفرت به لم تكد تصدق نفسها فازدحمت الأفعال وأخذت تصدر عنها تباعاً وكأنا تريد ممارسة ألوان كثيرة من السلوك دفعة واحدة وفي اللحظة نفسها حتى تحقق لذا ا الرضى والإشباع .

إن سلوكيات العقاب تلك من حيث الفعل والدلالة وما تكشف عنه تلك الممارسات من طبيعة النفس ومشاعرها هي صورة تعكس حال قبيلة بني أسد وفعلها بخصمها حجر بن الحارث ومشاعرها تجاهه، حتى إن بعض أفعال العقاب المصبوبة على الثعلب تومئ إيماء خفياً إلى عين ما صنع بنو أسد بحجر لما ظفروا به . وقبل إيضاح ذلك نشير إلى ما ذكرناه سابقاً من أن أفعال العقاب المتلاحقة واستطراد عبيد في وصفها يوحي بالتشفي وتسكين انتفاضة الذات على الضحية، وعبيد إنما يومئ إلى فعل قومه بحجر الذي لم يكن هجوماً رد القتل فحسب، بل كان يهدف أيضاً إلى شفاء الذات من غيظ يضطرم على حجر لعظيم ما أوقع م . ويرمز الفعلان (فطرحته) و (فكدحت وجهه الجبوب) إلى عين صنيع بني أسد بخصمهم، حيث جاء في بعض الروايات بأنم " لفوه في ريطة بيضاء وطرحوه على ظهر الطريق "!![1]. وكذلك فإن تحديد الصورة التي قتلت العقاب ا الثعلب نابعة من رحم الواقع، فالعقاب أجهزت على ضحيتها عبر الطعن

---

[1] الأصبهاني، الأغاني، ٦٠/٩ .

(يضغو ومخلبها في دفه) وكذلك فإن قتل حجر كان عبر الطعن أيضاً، حيث تسلل إليه أحد بني أسد - وهو علباء بن الحارث الكاهلي - فطعنه برمح أزهق روحه [١].

و ذا يتأكد أن هذه اللوحة مشحونة بالرمز إلى أجل أحداث قبيلة بني أسد، وهو الحدث الذي قشعوا به عن أنفسهم غمامة الظلم والقهر، وتحرروا من حكم ملك أسرف فيهم وبغى عليهم .

---

[١] الأصبهاني، الأغاني، ٩/٦٠ .

الخاتمـــة

لم يعد الانحباس في دائرة التخصص مقبولاً في زمن مدت فيه قنوات الاتصال بين شقوق المعرفة، فبات من اليسير على الباحث الاغتراف من مناهل عديدة، واستمداد ما يعين على خدمة قضاياه وتثميرها . وقد رأينا في هذه الدراسة كيف عمل الاتصال بعلم سلوك الحيوان على إخصاب نصوص الشعر الجاهلي، حيث تجلى لنا أن الشعراء كانوا يصفون حقائق علمية دقيقة تتصل بسلوك الحيوان وطباعه . وقد ذكرنا أن الظروف البيئية والحضارية التي كانت تكتنف شعراء ذلك الزمن كانت العامل الرئيس في صدق ملحوظاتهم ودقتها، إذ كانوا يعيشون مع الحيوان في بيئة واحدة، وربما اصطدموا به وتصارعوا معه، الأمر الذي هيأ لهم معرفة به صادرة عن مخالطة وكثرة مشاهدة . وحين تنبع النصوص من أحوال كهذه فإنها تكون جديرة بالعناية لكونها معتمدة على المشاهدة لا الخيال أو التوهم، ولهذا لم يكن مستغرباً أن نرى كثرة التطابق بين مشاهدات الشعراء وأبحاث العلماء، لأنها عند كلا الطرفين صادرة عن الواقع ومرتكزة عليه .

وقد مرت بنا أمثلة كثيرة على هذا التوافق في الباب الأول من هذه الدراسة، حيث رأينا عدداً من الأنماط السلوكية للحيوان يصفها الشاعر ويؤكدها العالم، مما يثبت أن الشاعر الجاهلي حاد النظر، مرهف السمع، دقيق الوصف، ينقل الحقيقة كما تتراءى له دون تحريف أو تشويه .

ومن ذلك النظام الاجتماعي للحيوان الذي أظهره الشعراء في مستويات ثلاثـة : سلوك التجمع الذي كان يهدف الحيوان من ورائه إلى تحقيق الأمن، وحديثهم عن الأسرة الحيوانية التي كان الذكر يقتصر فيها أحياناً على أنثى واحدة أو يجمع عدداً من الإنـاث ويعمل على حمايتهن والذب عنهن، أما المستوى الثالث فهو العلاقة الحمية التي أبـرزت غلمة الذكر وشدة رغبته في الأنثى التي تقابله بالصد والإعراض، وكان زمن الربيع الفصل الذي يحتضن هذه الممارسات .

وتحدث الشعراء أيضاً عن سلوك السيطرة لدى الحيوان، وجاء حـديثهم عنـه في صور أربع :

الامتلاك الجغرافي، وهو شكل سلوكي تمارسه الذكور بغرض حمايـة حـدودها وتحذير الآخرين من الدنو منها، وأكثر ما يتم إرسال هذه الرسالة عبر الـصوت الـذي يحرص الذكر على البلوغ به أبعد مدى .

ومن صور السيطرة أيضاً القيادة، وقد تبين لنا أن القائد من الحيوان ينوء بأثقـل الجهد حيث تقع عليه كل المسؤوليات والرعية تنعم بخدمته، بخلاف القائد من البشر . وقد أظهرت نصوص الشعراء أربعة أشكال للقيادة : القيادة الدائمة، وهي التي يظل فيها الذكر قائداً فترة طويلة غير محددة . والقيادة المؤقتة، وهي التي تنتهي بنهاية الغرض الذي أُقيمت لأجله كتحصيل زاد أوصد عدو . والقيادة الأنثوية، وهي التي تتولى الأنثى فيهـا قيـادة

القطيع . والقيادة الموسمية، وهي التي تكون في مواسم التزاوج، وفيها يكون الذكر القائد بالغ العنف والشراسة في القتال دون إناثه .

أما الصورة الثالثة للسيطرة فهي نفي الشركاء، أي قيام الذكر بالتخلص من أولاد الأنثى بالقتل أو الطرد بغرض جذب الأنثى إليه و يئتها للتزاوج، فقد أثبـت الفحـص المهري أن إباضة الأنثى التي تجعلها مستعدة لقبول الممارسة التكاثرية تتعطـل بوجـود الصغار .

وآخر صور هذا الضرب السلوكي : الوحدة والتفرد، وهو نتيجة طبيعية للتنافس على الإناث، حيث تظل الذكور المنهزمة معتزلة بمفردها تعاني القهر والوحدة .

وبعد سلوك القيادة استعرضنا نصوص الشعراء في سلوك الـصراع، وقـد جـاء حديثهم حوله في ثلاث صور :

الأولى المطاردة والافتراس، وقد تبين فيها أن الحيوان لا يعتدي على بني جنسه ولا يقدم على الافتراس إلا عند الحاجة فقط، ثم عرضنا عدداً من لوحات الصراع التي رسمهـا الشعراء بإتقان كاشفين عن مشاعر الحيوان لحظات الصراع .

والصورة الثانية الاحتيال والتخفي، وهو سلوك تتطلبه حياة الـصراع لتتحقـق للحيوان غايته، فترى الحيوان المفترس يمارسه لتقليل جهد المطاردة وضمان القبض علـى الفريسة، ويمارسه أيضاً الحيوان المتعرض للافتراس للنجاة من بطش المعتدي .

وآخر صور هذا النمط السلوكي العدو والفرار، ومشاهده نابعة من رحم المطاردة، وفيه ركز الشعراء على سرعة الحيوان الهارب، ونعتوا شدة عدوه نعتاً يبدو منه الإعجاب بمقدرة الطرف الأضعف على الإفلات ثم النجاة من الموت الذي يتبعه بإلحاح . وكانت النهاية الناجية موطن سرور ورضى، كيف وقد أفلح الحيوان في التغلب على المنية التي أقلقت الشعراء وأرهبتهم .

وأوفر الأنماط السلوكية حظاً من نصوص الشعراء حديثهم عن سلوك صيانة البقاء، وهو عبارة عن عدد من الممارسات السلوكية العاملة على حفظ الذات . وقد جاءت النصوص مقسومة على خمسة محاور :

الأول الاستكشاف، وهو توظيف الحيوان حواسه لكشف ما يحيط به، وهذا السلوك يمارسه الحيوان المعتدي للاستدلال على الفرائس، وكذلك المعتدى عليه للتنبه من السباع . وقد تجلى أن أشد الحواس من حيث الفاعلية والتقاط المؤشرات حاسة الشم، ثم السمع، وأخيراً البصر .

والمحور الثاني اتقاء أحوال الطبيعة، وهو مجموع السلوكيات التي يمارسها الحيوان لمواجهة ظروف البيئة كالحر والبرد وظلمة الليل، ففي هذه الأحوال الثلاثة يبدي الحيوان بعض الممارسات الهادفة إلى صيانة ذاته من تهديد الفناء .

وثالث المحاور هو الزاد، واستعرضنا فيه عدداً من طباع الحيوان في الطعام والشراب، كميل الإبل لأكل العظام البالية، وولع الضباع بالجثث، والتهام النعام ما لا

يؤكل كالحجارة والحديد . وفيما يخص الشرب فقد رأينا أن غالب أصناف الحيوان تميل للماء الآجن المتغير الطعم واللون .

ورابع محاور هذا السلوك هو الظمأ، ورأينا فيه شدة اندفاع الحيوان للماء حين يطول انقطاعه عنه، كما رأينا شيئاً من سلوكيات الحمار الوحشي حال الظمأ، حيث ينشغل بالتفتيش عن الماء وتتبع مساقطه بصعود المرتفعات واسترواح رائحة الموارد .

أما آخر المحاور فهو الاهتداء، ويتمثل في القدرة العجيبة لبعض فصائل الحيوان في الوصول لأهدافها بدقة في مجاهل الصحراء كالإبل والحمار الوحشي . والأشهر في هذا طير القطا الذي يحلق في السماء قاصداً نحو ماء تفصله عنه عشرين ليلة فلا يحط إلا عليه .

وفي آخر هذا الباب تحدثنا عن نظام التواصل لدى الحيوان فرأينا عدداً من الإشارات الصوتية الدالة على لغة الحيوان، وكان التنوع في طبقة الصوت دليلاً على تنوع المعاني وتعدد الأغراض . وللشاعر الجاهلي عدد من اللمحات في هذا الجانب تظهر قدر رهافة سمعه ودقة ملاحظته .

ومن مجموع تلك السلوكيات الخمسة بتفرعا ا الكثيرة تتجلى دقة الشاعر الجاهلي في الوصف والتصوير، حيث إن عامة أوصافه جاءت مطابقة لتقارير العلماء ونتائج بحوثهم، ما يثبت نفاسة شعرنا القديم، وغناه بالحقائق العلمية، الأمر الذي يؤكد أن ملحوظات الشعراء تلك قائمة على الواقعية والصدق، بعيدة عن التوهم أو الخيال .

وبعد ذلك ذهبنا نستقرئ لوحات الحيوان بصورة أكثر عمقاً، حيث أخذنا نتلمس صلة اللوحة بنفسية الشاعر ومدى مطابقتها لحاله، وتعبيرها عن أفكاره ورؤاه، كان هذا في الباب الثاني الذي افتتحناه بفصل يتحدث عن الوحدة وقدر توفرها في الشعر القـديم، فرأينا اختلاف النقاد حول هذه القضية في القديم والحديث، وكان لعناية القدماء بوحـدة البيت أثر في إهمال العناية بوحدة القصيدة، وهو أمر ورثه المحدثون عن أسلافهم فكان له أكبر الأثر في نفي الترابط بين شرائح النص . ويضاف إلى ذلك القصور في تعمق دراسـة الشعر وضعف آليات قراءته، إلى جانب التأثر بالتيارات الأجنبية التي جعلت البعض ينظر إلى أدبنا العربي عبر عدسة غربية جنت على الشعر وا متهم بالتشوه و لهل البناء .

ووقفنا في هذا الفصل أيضاً على المنهج الميثولوجي في تفسير شعرنا القديم، ورأينا قدر ضعفه وعدم صلاحيته للتطبيق على شعرنا القديم، خاصة أنه نـابع عـن ديانـات وحضارات بائدة بعيدة كل البعد عن ثقافة سكان الجزيرة وجذورهم المعرفية، مـا دفـع المتشيعين لهذا المنهج إلى إرغام النصوص على الانصياع لهذا المنهج، فلمـا لم تـستجب أعادوا ذلك إلى ضياع النقوش التي تثبت التطابق المزعوم !! فكيف يصح بناء منهج علـى افتراضات وغيبيات ربما يكشفها الزمن، على حد قولهم .

وبعد هذه المقدمة النظرية ذهبنا نتتبع سلوك الحيوان في نسيج القصيدة ونـستجلي ارتباطه بالغرض وموقف الشاعر، فابتدأنا بالناقة ثم الحمار الوحشي ثم الثور الوحـشي ثم الظليم وأخيراً الطير . وخرجنا من ذلك بنتيجة هامة وهي أن العمل الشعري ممارسة بالغة

الدقة والإتقان، قائمة على الوعي والفطنة، يبدأ ذلك من انتقاء اللوحة واختيار الشخوص، حيث يكون جنس الحيوان مناسباً لنوعية التجربة والموقف الذي يكتنف الشاعر، ثم بعد ذلك ينتقي الأحداث والمشاهد المنسجمة مع أحاسيسه ورؤاه، ويمتد ذلك إلى البنى الصغير المكونة للنص من الألفاظ والتشبيهات والصور، حيث تجيء متسقة مع نفسيته، مسهمة في تجسيد موقفه وأفكاره . وقد رأينا هذا جلياً في كافة النصوص التي سعينا لاستظهار خيوطها الداخلية الدقيقة، حيث وجدنا الشعراء يتفاوتون تفاوتاً كبيراً في نحت اللوحة الشعرية، وأظهر ما يكون التفاوت حين تعتور جماعة من الشعراء شخصية حيوانية واحدة كالحمار أو الثور مثلاً، فتجد شريط الأحداث مختلفاً عند كل شاعر، مصبوغاً بطبيعته ومختوماً بوسمه، فترى أحدهم يركز على مشهد الصراع، وآخر يركز على لحظات السعادة والفرح، ومنهم من يعتني بالحالة النفسية فيبرز الخوف والقلق، ويبالغ بعضهم فيتجاوز القلق إلى الذعر والهلع، وترى بعضهم يلتفت لمشهد الفرار فيركز عليه، وتجد منهم من تجذبه لحظات الانتصار التي نجا فيها الحيوان من الموت، فيسترسل في وصفها بإعجاب وطرب، سواء كان ذلك الانتصار عبر القتال كما في لوحة الثور، أو عبر الهرب كما في قصة الحمار .

إن هذه الفروق الدقيقة هي التي تميز شاعراً عن شاعر، وتضفي على عمله الفني مسحة مميزة . وما يجب أن نعتقده في غير امتراء أن الصبغة العامة التي تلون النص وتنتقي الألفاظ والصور لا تأتي مصادفة أو اتفاقاً، بل تأتي متسقة مع نفسية الشاعر التي تتولى

الرسم بأدوات مستقاة من خزانة الشاعر . ومن هنا كان من الجدير على من يتصدى لمحيط الشعر أن يصنع لذاته مركباً صلباً قادراً على أن يمخر به عباب الفن ويصارع أمواجه، فقراءة الشعر أمر في غاية المشقة والإرهاق، وكلما صبر القارئ وصابر على استغلاق النص أمام طرقه المتواصل بدأ النص يتحلل رويداً رويداً، وبقدر ما يمنح القارئ النص من الجهد والوقت يمده النص بالأسرار والخفايا، فالنص الشعري شديد الضن بمكنوناته، عظيم الكتمان لأسراره، لا يستجيب لطارقه إلا بعد إلحاح ومجاهدة، لكن هذه الاستجابة لا تحالف من عريت نفسه من الصبر الجميل، أو لمن كانت أبواب ذاته مشرعة لظعائن اليأس والملل .

المصادر والمراجع

ـ الآبي، أبو سعد منصور بن الحسين (ت ٤٢١ هـ)
نثر الدر، تحقيق : سيدة حامد عبد العال، ومراجعة : حسين نصار (القـاهرة : الهيئـة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٠م) الجزء السادس ، القسم الثاني .
ـ الآمدي، الحسن بن بشر (ت ٣٧٠ هـ)
الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت : المكتبـة العلمية، د.ط، د.ت) .
ـ ابن الأبرص، عبيد (جاهلي)
ديوانه، تحقيق : حسين نصار (القـاهرة : مكتبـة مـصطفى البـابي الحلـبي، ط١، ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م) .
ـ أحمد، حمدان عبد الرحمن
وحدة القصيدة العربية القديمة بين النظرية والتطبيق (أسيوط : مجلة كلية اللغة العربيـة، جامعة الأزهر، ع ٩، ١٤٠٩ هـ/١٩٨٩م) .
ـ الأخفش الأصغر، أبو الحسن علي بن سليمان (ت ٣١٥ هـ)
الاختيارين، تحقيـق : فخـر الـدين قبـاوة (بـيروت : مؤسـسة الرسـالة، ط٢، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م) .
ـ إخوان الصفاء وخلان الوفاء (جماعة من القرن الرابع الهجري)
رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (بيروت : دار صادر، د.ط ، د.ت) .
ـ الأسدي، بشر بن أبي خازم (جاهلي)
ديوانه، تحقيق : عزة حسن (بيروت : دار الشرق العربي، ط٢، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م) .
ـ إسماعيل، عز الدين
التفسير النفسي للأدب (القاهرة : مكتبة غريب، ط٤، د.ت) .

ـ **ابن أبي الإصبع، أبو محمد زكي الدين المصري (ت ٦٥٤ هـ)**

تحرير التحبير، تحقيق : حفني محمد شرف (القاهرة : المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د.ط، ١٣٨٣هـ) .

ـ **الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت٣٥٦ هـ)**

الأغاني (بيروت : دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م) .

ـ **الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (ت ٢١٦ هـ)**

الأصمعيات، تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة : دار المعارف، ط٥، د.ت) .

ـ **الأعشى الكبير، ميمون بن قيس (أدرك الإسلام)**

ديوانه، تحقيق : محمد محمد حسين (بيروت : المكتب الشرقي، د.ط، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م) .

ـ **الأفوه الأودي، صلاءة بن عمرو (جاهلي)**

شعره، تحقيق : عبد العزيز الميمني، ضمن مجموع الطرائف الأدبية لعبد العزيز الميمني (بيروت : دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت) .

ـ **الألوسي، السيد محمود شكري (ت ١٣٤٢ هـ)**

بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق : محمد بهجة الأثري (بيروت : دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت) .

ـ **ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (ت ٣٢٨ هـ)**

شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة : دار المعارف، ط٥، ١٩٩٣م) .

ـ **الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد (ت ٣٠٤ هـ)**

شرح المفضليات (القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م) .

ـ **أنس الوجود، ثناء**

رمز الماء في الأدب الجاهلي (القاهرة : مكتبة الشباب، د.ط، ١٩٨٦م) .

ـ **الأنصاري، حسان بن ثابت (ت ٥٤ هـ)**

ديوانه، تحقيق : سيد حنفي حسنين (القاهرة : دار المعارف، د. ط، ١٩٨٣م) .

ـ الأيوبي، سعيد

عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي (الرباط : مكتبة المعارف، د . ط، ١٩٨٦م).

ـ باكارد، فانس

الجانب الإنساني عند الحيوان، ترجمة : سعد غزال (القاهرة : دار الفكر العربي، د . ط، د.ت) .

ـ البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (ت ٢٨٤ هـ)

الحماسة، تحقيق : لويس شيخو (بيروت : دار الكتاب العربي، ط٢، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م) .

ـ بدوي، مصطفى

دراسات في الشعر والمسرح (الإسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩م) .

ـ بريفولت، دانييل

التطور والسلوك الحيواني، ترجمة : محمد وائل الأتاسي وسهيل حكيم (سوريا : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٤م) .

ـ البصري، صدر الدين علي بن أبي الفرج (ت ٦٥٦ هـ)

الحماسة البصرية، تحقيق : عادل سليمان جمال (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط١، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م) .

ـ البطل، علي

الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (بيروت : دار الأندلس، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م) .

ـ البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣ هـ)

خزانة الأدب، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٤، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) .

ـ بك، محمد أحمد وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم

أيام العرب في الجاهلية (الرياض : مكتبة الرياض الحديثة، د.ط، د.ت) .

ـ البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز (ت ٤٨٧ هـ)

سمـط اللآلي، تحقيق : عبد العزيز الميمني (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، ١٣٥٤هـ/١٩٣٦م) .

ـ البهبيتي، محمد نجيب

تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري (الدار البيضاء : دار الثقافـة، د.ط، ١٩٨٢م) .

ـ البياتي، حميد مجيد

بيئة الحيوانات البرية (عمان : مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م) .

ـ تأبط شراً، ثابت بن جابر الفهمي (جاهلي)

ديوانه، جمع وتحقيق : علي ذو الفقار شاكر (بيروت : دار الغـرب الإسـلامي، ط٢، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م) .

ـ التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي (ت ٥٠٢ هـ)

شرح ديوان الحماسة، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى، د.ط، ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م) .

ـ أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١ هـ)

الوحشيات، تحقيق : عبد العزيز الميمني (القاهرة : دار المعارف، ط٣، ١٩٨٧م) .

ـ التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد (ت ٤٠٣ هـ)

الإمتاع والمؤانسة، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت : المكتبـة العـصرية، د.ط، د.ت) .

ـ ابن تولب، النمر (مخضرم)

شعره، جمع وتحقيق : نوري حمودي القيسي، ضمن مجموع شعراء إسلاميون (بيروت : عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م) .

ـ الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد (ت ٤٣٠ هـ)

- التمثيل والمحاضرة، تحقيق : عبد الفتاح محمد الحلو (بيروت : الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٨٣م) .

- التوفيق للتلفيق، تحقيق : إبراهيم صالح (دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية، د.ط، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) .

- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، د.ط، ١٩٨٥م) .

- فقه اللغة وسر العربية، تحقيق : فائز محمد وإميل يعقوب (بيروت : دار الكتاب العربي ، ط٤، ١٤٢٠هـ/١٩٩٠م) .

ـ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)

- البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام محمد هارون (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٥، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م) .

- الحيوان، تحقيق : عبد السلام محمد هارون (بيروت : دار الجيل، د.ط، ١٤١٦ هـ/١٩٩٦م) .

- رسائل الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون (بيروت : دار الجيل، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م) .

ـ الجادر، محمود عبد الله

- عناصر الوحدة الثقافية في الشعر العربي عصر ما قبل الإسلام (بغداد : مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ٣٣، الجزءان الثاني والثالث، رجب ١٤٠٢هـ/نيسان ١٩٨٢م) .

- مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام (العراق : جامعة اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٦، ع٢ ، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م) .

ـ الجاسم، أحمد موسى

عبيد بن الأبرص، دراسة فنية (بيروت : دار الكنوز الأدبية، ط١، ١٩٩٧م) .

ـ الجبوري، يحي

شـعر المخـضرمين وأثـر الإسـلام فيـه (بـيروت : مؤسـسة الرسـالة، ط٥، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) .

ـ جران العود، الحارث بن عامر النميري (جاهلي)

ديوانه، برواية أبي سعيد السكري (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٣، ٢٠٠٠م) .

ـ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت ٤٧١ هـ)

دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود محمد شاكر (القاهرة : مطبعة المدني، ط٣، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م) .

ـ الجرجاني، القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز (ت ٣٩٢ هـ)

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمـد البجـاوي (بيروت : المكتبة العصرية، د.ط، د.ت) .

ـ ابن جزي، عبد الله بن محمد الكلبي (من أهل القرن الثامن الهجري)

كتاب الخيل، تحقيق : محمد العربي الخطابي (بيروت : دار الغـرب الإسـلامي، د.ط، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م) .

ـ جمال، عادل سليمان

الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، ضمن مجموع : دراسات عربيـة وإسـلامية (القاهرة : مطبعة المدني، د.ط، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م) .

ـ جمعة، حسين

- الحيوان في الشعر الجاهلي (بيروت : رانية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٩م) .
- قصيدة الرثاء جذور وأطوار (دمشق : دار النمير، ط١، ١٩٩٨م) .
- مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية (بيروت : دانية للطباعة والنـشر، ط١، ١٩٩٠م) .

ـ ابن جندل، سلامة (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : فخر الدين قباوة (حلب : المكتبة العربية، ط١، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م).

ـ الجندي، درويش

الرمزية في الأدب العربي (القاهرة : نهضة مصر، د.ط، د.ت) .

ـ الحامدي، محمد

الساعات الحيوية عند الكائنات الحية (جدة : مجلة المنهل، ع٥٣٧، مج ٥٨، السنة ٦٢، رمضان ١٤١٧هـ/ يناير ١٩٩٧م) .

ـ الحديثي، بهجت عبد الغفور

دراسات في الشعر العربي القديم (بغداد : جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي، د.ط، ١٩٩٠م) .

ـ حسنين، سيد حنفي

الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٧١م) .

ـ حسين، طه

حديث الأربعاء (القاهرة : دار المعارف، ط١٤، ١٩٩٣م) .

ـ الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني (ت ٤٥٣ هـ)

زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق : علي محمد البجاوي (القاهرة : دار إحياء الكتب العربية، ط٢، د.ت) .

الحطيئة، جرول بن أوس (ت ٥٩ هـ)

ديوانه، تحقيق : نعمان محمد طه (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م).

ـ حلزة، الحارث (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : إميل بديع يعقوب (بيروت : دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١١هـ ـ /١٩٩١م) .

ـ الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت ٦٢٦ هـ)

معجم البلدان (بيروت : دار صادر، ط٢, ١٩٩٥م) .

ـ الخرنق بنت بدر بن هفان (جاهلية)

ديوانا، تحقيق : حسين نصار (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٢، ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦م) .

ـ ابن الخطيم، **قيس (أدرك الإسلام)**
ديوانه، تحقيق : ناصر الدين الأسد (بيروت : دار صادر، ط٣، ١٤١١هـ/١٩٩١م) .
ـ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت ٨٠٨ هـ)
المقدمة، تحقيق : علي عبد الواحد وافي (القاهرة : دار نهضة مصر، ط٣، د.ت) .
ـ خليف، يوسف
الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي (القاهرة : مكتبة غريب، د.ط، د.ت) .
ـ خليل، أحمد محمود
في النقد الجمالي "رؤية في الشعر الجاهلي" (دمشق : دار الفكر، ط١، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م) .
ـ الخنساء، تماضر بنت الشريد (ت ٢٤ هـ)
ديوانا، تحقيق : إبراهيم عوضين (مصر : مطبعة السعادة، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م) .
ـ درو، إليزابيث
الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ؟ ترجمة : محمد إبراهيم الشوش (بيروت : مكتبة منيمنة، د. ط، ١٩٦١م) .
ـ دعبول، لينة موفق
دوافع وحشية الحيوان (الكويت : مجلة العربي، ع ٤٦٢، ذو الحجة ١٤١٧هـ / مايو ١٩٩٧م) .
ـ الدفاع، علي عبد الله
إسهام علماء العرب والمسلمين في علم الحيوان (بيروت : مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م) .
ـ الدميري، كمال الدين محمد بن موسى (ت ٨٠٨هـ)
حياة الحيوان الكبرى (بيروت : دار إحياء التراث العربي، ط١، د.ت) .

ـ أبو ديب، كمال

الرؤى المقنعة، " نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي " (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٦م) .

ـ الذبياني، الشماخ بن ضرار (ت بعد ٣٠هـ)

ديوانه، تحقيق صلاح الدين الهادي (القاهرة : دار المعارف، د.ط، ١٩٦٨م) .

ـ ذياب، محمد علي

الصورة الفنية في شعر الشماخ (عمان : وزارة الثقافة، د.ط، ٢٠٠٣م) .

ـ الراغب الأصبهاني، أبو القاسم حسين بن محمد (ت ٥٠٢ هـ)

محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء (بيروت : دار مكتبة الحياة، د.ط، د.ت).

ـ ربابعة، موسى

جماليات الأسلوب والتلقي (إربد : مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م) .

ـ ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت ٤٦٣ هـ)

العمدة في صناعة الشعر ونقده, تحقيق : النبوي عبد الواحد شعلان (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م) .

ـ رومية، وهب

- بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (دمشق : دار سعد الدين، د.ط، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) .

- الرحلة في القصيدة الجاهلية (بيروت : مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) .

- شعرنا القديم والنقد الجديد (الكويت : سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٠٧، شوال ١٤١٦ هـ/ مارس ١٩٩٦م) .

ـ الزمخشري، محمود بن عمر (ت ٥٣٨ هـ)

ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق : سليم النعيمي (بغداد: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، الكتاب الثالث عشر، د.ط، د.ت) .

ـ زيان، ي الدين

الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية (القاهرة : دار المعارف، د.ط، ١٩٨٢م)

ـ زيد الخيل، ابن مهلهل الطائي (مخضرم)

ديوانه، جمع وتحقيق: أحمد مختـار البـزرة (دمـشق : دار المـأمون للتـراث، ط١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م) .

ـ الزير، محمد حسن

الحياة والموت في الشعر الأموي (الرياض : دار أمية، ط ١، ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م) .

ـ السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين (ت ٢٧٥ هـ)

شرح أشعار الهذليين، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج (القاهرة : مكتبـة دار العروبـة، د.ط، د.ت) .

ـ سكوت، جون بول

سلوك الحيوان، ترجمة : عبد الحميد خليل و عبد الحافظ حلمي محمد (القاهرة : مؤسسة الخانجي، د.ط، د.ت) .

ـ سلسام، مليسنت

لغة الحيوان، ترجمة : كامل منصور (القاهرة : دار نضة مصر، د.ط، ١٩٦٦م) .

ـ ابن أبي سلمى، زهير بن ربيعة (جاهلي)

ديوانه، صـنعة أبي العبـاس ثعلـب (القـاهرة : الهيئـة العامـة للكتـاب، د.ط، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م، "نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٣هـ/١٩٤٤م").

ـ أبو سويلم، أنور

- الإبل في الشعر الجاهلي (الرياض : دار العلوم، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م).

- المطر في الشعر الجاهلي (عمان : دار عمان للنشر والتوزيـع، ط١، ١٤٠٧ هـ/١٩٨٧م) .

ـ ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (ت ٤٢٨ هـ)

الشفاء، "الطبيعيات"، (٨) الحيوان، تحقيق : إبراهيم مدكور (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ط، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م) .

ـ ابن شأس، عمرو الأسدي (مخضرم)

ديوانه، تحقيق : يحيي الجبوري (الكويت : دار القلم، ط٢، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) .

ـ شاكر، محمود محمد

- رسالة في الطريق إلى ثقافتنا "مقدمة كتابه المتنبي" (القاهرة : مطبعة المدني، د.ط، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م) .

- نمط صعب ونمط مخيف (القاهرة : مكتبة الخانجي, ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م) .

ـ شتيوي، مسعد

لغة التفاهم بين الحيوانات (الرياض : مجلة الفيصل، ع٢٥٧، ذو القعدة، ١٤١٨هـ/مارس، ١٩٩٨م) .

ـ الشمشاطي، أبو الحسن علي بن محمد (ت ٣٧٧ هـ)

الأنوار ومحاسن الأشعار، تحقيق : السيد محمد يوسف (الكويت : وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي، (١٩)، د.ط، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م) .

ـ الشنفرى، ثابت بن أوس الأزدي (جاهلي)

ديوانه، لأبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي، تحقيق : علي ناصر غالب (الرياض : مطبوعات مجلة العرب، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م) .

الشورى، مصطفي عبد الشافي

شعر الرثاء في العصر الجاهلي (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"، ط١، ١٩٩٥م) .

ـ شيخو، لويس

شعراء النصرانية قبل الإسلام (بيروت : دار الآفاق، ط٤، ١٩٩١م) .

ـ الصالحي، عباس مصطفى

الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجـري (بـيروت : المؤسـسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م) .
ـ الصانع، محمد عبد الله
الإبل العربية (الكويت : مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ط٢، ١٩٨٤م) .

ـ ابن الصمة، دريد (أدرك الإسلام)
ديوانه، تحقيق : عمر عبد الرسـول (القاهرة : دار المعارف، د.ط، ١٩٨٥م) .
ـ الضبي، المفضل بن محمد (ت ١٦٨ هـ)
المفضليات، تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون (القـاهرة : دار المعـارف، ط٦، د.ت) .
ـ آل ضرمان، ضرمان بن عبد العزيز وسند بن مطلق السبيعي
الإبل أسرار وإعجاز (الرياض : د.ن، د.ط، ٢٠٠٠م) .
ـ ضناوي، سعدي
أثر الصحراء في الشعر الجاهلي (بيروت : دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣م) .
ـ ضيف، شوقي
- التطور والتجديد في الشعر الأموي (القاهرة : دار المعارف، ط٦، ١٩٧٧م).
- في النقد الأدبي (القاهرة : دار المعارف، ط٥، ١٩٧٧م) .
ـ الطائي، حاتم بن عبد الله (جاهلي)
ديوانه، صنعة : يحي بن مدرك الطائي، رواية : هشام بن محمد الكلبي، تحقيق : عـادل سليمان جمال (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٢، ١٤١١هـ/١٩٩٠م) .
ـ ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي (ت ٣٢٢ هـ)
عيار الشعر، تحقيق : عبد العزيز المانع (القاهرة : مكتبة الخانجي، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م).
ـ طرفة بن العبد، عمرو بن عبد سفيان البكري (جاهلي)
ديوانه، تحقيق : إبـراهيم عوضـين (القـاهرة : مكتبـة الأنجلـو المـصرية، د.ط، ١٣٧٨هـ/١٩٥٨م) .

ـ ابن الطفيل، عامر (أدرك الإسلام)
ديوانـــه، تحقيـــق : هـــدى جنهويتـــشي (بـــيروت : مؤســـسة الرســـالة، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) .

ـ الطيبي، عكاشة عبد المنان
قصص الطير والحيوان في الكتاب والـسنة (بـيروت : دار الآفـاق الجديـدة، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م) .
ـ عاشور، عبد اللطيف
موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي (القاهرة : مكتبة القرآن، د.ط، د.ت) .
ـ العامري، لبيد بن ربيعة (ت ما بين ٣٥-٣٨ هـ)
ديوانه، تحقيق : إحسان عباس (الكويت : وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي، (٨)، ط٢، ١٩٨٤م) .
ـ عباس، إحسان
تاريخ النقد الأدبي عند العرب (عمان : دار الشروق، ط١، ١٩٩٣م) .
ـ عبد الرحمن، إبراهيم
الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية (القاهرة : مكتبة الشباب، د.ط، ١٩٩٥م) .
ـ عبد الرحمن، نصرت
الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث (عمان : مكتبة الأقصى، ط٢، ١٩٨٢م) .
ـ عبد السميع، حسنة
أحلام الخيال الفني "مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة" (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م) .
ـ عبد الصبور، صلاح
قراءة جديدة لشعرنا القديم (بيروت : دار النجاح، د.ط، ١٩٧٣م) .

ـ عبد العزيز، محمود محمد

الجمل العربي (مصر : مكتبة الإشعاع، ط١، ١٩٩٩م) .

ـ عبد الله، محمد صادق حسن

خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة (القاهرة : دار الفكر العربي، د.ط، د.ت).

ـ عبد بني الحسحاس، سحيم (مخضرم)

ديوانه، تحقيق : عبد العزيز الميمني (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامـة، د.ط، ١٩٩١م "مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م) .

ـ ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي (ت ٣٢٨ هـ)

العقد الفريد، تحقيق : أحمد أمين وإبراهيم الأبياري وعبد السلام هارون (بيروت : دار الجيل، د.ط، د.ت) .

ـ العبسي، عنترة بن شداد (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : محمـد سـعيد مولـوي (القـاهرة : المكتـب الإسـلامي، د.ط، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م) .

ـ عبيد، أحمد محمد

شعر قبيلة كلب حتى نهاية العصر الأموي (أبو ظبي : المجمع الثقافي، د.ط، ١٩٩٩م) .

ـ العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله (ت ٣٨٢ هـ)

المصون في الأدب، تحقيق : عبد السلام هـارون (القـاهرة : مكتبـة الخـانجي، ط٢، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) .

ـ العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت ٣٩٥ هـ)

كتاب الصناعتين، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبـراهيم (بـيروت : المكتبة العصرية، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م) .

ـ العشماوي، محمد زكي

قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث (بيروت : دار النهضة العربية، د.ط، ١٩٧٩م).

ـ عطوان، حسين

- مقالات في الشعر ونقده (بيروت : دار الجيل، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م) .
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي (بيروت : دار الجيل، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م) .

ـ علي، جواد
المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (بيروت : دار العلم للملايين، ط٢، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م) .

ـ علي، نبيل
الثقافة العربية وعصر المعلومات (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسة عالم المعرفة، ع ٢٧٦، ديسمبر ٢٠٠١م) .

ـ عيسى، إبراهيم سليمان
المدخل لدراسة أساسيات علم سلوك الحيوان (القاهرة : دار هبة النيل للنشر والتوزيع، د.ط، ١٩٩٨م) .

ـ عيسى، يوسف عز الدين
لغة الحيوان (الكويت : مجلة عالم الفكر، مج٧، ع٢، يوليو،أغسطس، سبتمبر، ١٩٧٦م) .

ـ ابن الغدير، بشامة بن عمرو الذبياني (جاهلي)
شعره، جمع وتحقيق : عبد القادر عبد الجليل (بغداد : مجلة المورد، مج ٦، ع١، ربيع ١٩٧٧م) .

ـ الغساني، الغطريف بن قدامة (من أهل القرن الثاني الهجري)
كتاب ضواري الطير، تحقيق : نوري حمودي القيسي ومحمد نايف الدليمي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠م) .

ـ غندور، أحمد

الساعات البيولوجية (الرياض : مجلة الفيصل، ع٥٦، السنة ٥، صـفر ١٤٠٢هـ ـ / ديسمبر ١٩٨١م) .

ـ الغنوي، الطفيل بن عوف (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : محمد عبد القادر أحمد (بيروت : دار الكتاب الجديد، د.ط، ١٩٦٨م).

ـ فوكس، مونرو

شخصية الحيوان، ترجمة : فتحي مصطفى الغزاوي (القاهرة : مكتبة نهضة مـصر، د.ط، د.ت) .

ـ ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦ هـ)

- الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد شاكر (القاهرة : دار المعارف، د.ط، ١٩٦٦م)
- عيون الأخبار (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٩٦م) .
- المعاني الكبير، تحقيق : عبد الرحمن بن يحي اليماني (حيدر آباد : مطبعة مجلـس دائرة المعارف العثمانية، د.ط، ١٣٦٨هـ/١٩٤٩م) .

ـ القرشي, أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (من أهل القرن الثالث الهجري)

جمهرة أشعار العرب، تحقيق : محمد على البجاوي (القاهرة : دار نهضة مـصر، د.ط، ١٩٨١م) .

ـ القزويني، زكريا بن محمد (ت ٦٨٢ هـ)

عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات (بيروت : دار الشرق العربي، د.ط، د.ت) .

ـ القط، عبد القادر

في الشعر الإسلامي والأموي (بيروت : دار النهـضة العربيـة، د.ط، ١٤٠٧هـ ـ / ١٩٨٧م) .

ـ ابن قميئة، عمرو (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : حسن كامل الصيرفي (القاهرة : معهد المخطوطات العربية، مـج١١، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م) .

ـ القيسي، نوري حمودي

وحـــدة الموضـــوع في القـــصيدة الجاهليـــة (الموصـــل : دار الكتـــب، د.ط، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م) .

ـ كعب بن زهير (ت ٢٦ هـ)

ديوانه، صنعة أبي سعيد السكري (القاهرة : دار الكتب المصرية، ط٣، ١٤٢٣هـ ـ / ٢٠٠٢م) .

ـ ابن كلثوم، عمرو التغلبي (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : أيمن ميدان (جدة : النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م).

ـ كموني، سعد حسن

الطلل في النص العربي (بيروت : دار المنتخب العربي، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م) .

ـ الكندي، امرؤ القيس بن حجر (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف، ط٥، ١٩٩٠م) .

ـ ابن ماجه، أبو عبد الله محمد بن يزيد (ت ٢٧٣هـ)

سنن ابن ماجه (الرياض : دار السلام للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م) .

ـ مارك، إدوارد وستر

قصة الزواج، ترجمة : عبد المنعم الزيادي (القاهرة : مكتبة نهضة مصر، د.ط، د.ت) .

ـ ماسون، جفري وسوزان مكارثي

عندما تبكي الفيلة " الحياة الانفعالية عند الحيوان "، ترجمة : نهلة بيـضون (أبـوظبي : المجمع الثقافي، ط١، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م) .

ـ المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥ هـ)

- الفاضل، تحقيق : عبد العزيز الميمني (القاهرة : دار الكتب المـصرية، ط٣، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م) .

- الكامل، تحقيق محمد أحمد الـدالي (بـيروت : مؤسـسة الرسـالة، ط٣، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) .

ـ المتلمس الضبعي، جرير بن عبد المسيح (جاهلي)

ديوانه، برواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق : حسن كامل الصيرفي (القاهرة : معهد المخطوطات العربية، د.ط، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م) .

ـ المثقب العبدي، عائذ بن محصن (جاهلي)

ديوانه، تحقيق : حسن كامل الصيرفي (القاهرة : معهد المخطوطات العربية، مـج١٦، ط٢، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م) .

ـ المخبل السعدي، ربيعة بن مالك (مخضرم)

شعره، جمع وتحقيق : حاتم الضامن (بغداد : مجلة المورد، مج٢، ع١، ١٩٧٣م) .

ـ المرتضى، الشريف علي بن الحسين العلوي (ت ٤٣٦ هـ)

أمالي المرتضى، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار إحياء الكتب العربيـة، د.ط، ١٣٧٢هـ/١٩٥٤م) .

ـ المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤ هـ)

الموشح، تحقيق : علي محمد البجاوي (القاهرة : نهضة مصر، د.ط، د.ت) .

ـ المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد (ت ٤٢١ هـ)

شرح ديوان الحماسة، تحقيق : أحمد أمين وعبد السلام هارون (بيروت : دار الجيـل، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م) .

ـ المسيب، زهير بن علس (جاهلي)

شعره، جمع وتحقيق : أيهم عباس حمودي (بغداد : مجلة المورد، مج٢٠، ع١،١٩٩٢م).

ـ ابن معديكرب، عمرو (مخضرم)

ديوانه، جمع وتحقيق : مطاع الطرابيشي (دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربيـة، د.ط، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م) .

ـ المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله (ت ٤٤٩ هـ)

رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق : عائشة عبد الرحمن (القاهرة : دار المعـارف، ط٢، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م) .

ـ الميمني، عبد الحميد محمود

شعر بني تميم في العصر الجاهلي (بريدة : نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م) .

ـ ابن مقبل، تميم بن أبيّ (مخضرم)

ديوانه، تحقيق : عزة حسن (بيروت : دار الشرق العربي، د.ط، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م).

ـ ابن مقروم، ربيعة الضبي (مخضرم)

شعره، جمع وتحقيق : نوري حمودي القيسي (بغداد : مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع١١، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م) .

ـ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (٧١١ هـ)

لسان العرب (بيروت : دار صادر، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م) .

ـ ابن منقذ، أسامة (٥٨٤ هـ)

المنازل والديار، تحقيق : مصطفى حجازي (القاهرة : لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م) .

ـ أبو موسى، محمد محمد

قراءة في الأدب القديم (القاهرة : مكتبة وهبة، ط ٢، ١٤١٩هـ/١٩٨٨م) .

ـ الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت ٥١٨ هـ)

مجمع الأمثال، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت : دار الجيل، ط٢، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م) .

ـ ابن ميمون، محمد بن المبارك (ت ٥٩٧ هـ)

منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق : محمد نبيل طريفي (بيروت : دار صادر، ط١، ١٩٩٩م) .

ـ النابغة الذبياني، زياد بن معاوية (جاهلي)

ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٩٠م) .

ـ ناصف، مصطفى

قراءة ثانية لشعرنا القديم (بيروت : دار الأندلس، د.ط، د.ت) .
ـ نباهة الحيوان، لمؤلف مجهول
ترجم عن الإنجليزية بقلم س . ط، تعليق : عبد اللطيف شرارة (بـيروت : دار ابـن زيدون، ط١، ١٩٨٥م) .

ـ ابن ندبة، خفاف (مخضرم)
شعره، جمع وتحقيق : نوري حمودي القيسي، ضمن مجموع شعراء إسلاميون (بيروت : عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م) .
ـ نصر، عاطف جودة
النص الشعري ومشكلات التفسير (بيروت : مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦م) .
ـ النهشلي، ضمرة بن ضمرة (جاهلي)
شعره، جمع وتحقيق : هاشم طه شلاش (بغداد : مجلة المورد، مـج١٠، ع ٢، صـيف ١٩٨١م) .
ـ نوفل، سيد
شعر الطبيعة في الأدب العربي (القاهرة : دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨م) .
ـ النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت ٧٣٣ هـ)
نهاية الأرب في فنون الأدب (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة "مصورة عن طبعـة دار الكتب "د.ط، ١٩٣٢م) .
ـ النويهي، محمد
- ثقافة الناقد الأدبي (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٦٩م) .
- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه (القاهرة : الدار القومية للطباعـة والنشر، د.ط، د.ت) .
ـ هروود، بيير اردت
تاريخ التعذيب، ترجمة : ممدوح عدوان (دمشق : دار الجندي، ط٢، ١٩٩٨م) .

- **هلال، محمد غنيمي**

النقد الأدبي الحديث (بيروت : دار العودة، د.ط، ١٩٨٧م) .

- **ابن الورد، عروة (جاهلي)**

ديوانه، صنعة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق بن السكيت، تحقيق : محمد فـؤاد نعنـاع (القاهرة : مكتبة الخانجي، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م) .

- **اليزيدي، أبو عبد الله محمد بن المبارك (ت ٣١٠ هـ)**

الأمالي، تحقيق : الحبيب عبد الله العلوي الحضرمي (حيدر آبـاد : دائـرة المعـارف العثمانيـة، د.ط، ١٣٦٩هـ) .

المحتـويات

المحتويات